
مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
أدب ونقد
أغسطس 2008
العدد ٢٧٦

استعادة ميخائيل نعيمة

الجامعة وجماعات العنف

ألبير قصيرى: برنس متأنق كسول

ومن النقد ما قتل

يوسف شاهين: مصرى لدرجة التطرف

المنفى والحداثة: كامى والطيب صالح

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى
تأسست عام ١٩٨٤ /السنة الرابعة والعشرون
العدد ٢٧٦ أغسطس ٢٠٠٨



أدب ونقد

مستشار التحرير: فريدة النقاش

المشرف الفنى: أحمد السجينى
إخراج فنى: عزة عز الدين
مراجعة لغوية: أبو السعود على

لوحات الغلاف الأول والثانى للفنانة: أمل راجح
الرسوم الداخلية للفنان :إسلام خليفة

الاشتراكات لمدة عام
باسم الأهالى/ مجلة (أدب ونقد): داخل مصر ٧٥ جنيها
البلاد العربية ٧٥ دولارا/ أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولارا

يمكن إرسال الأعمال على العنوان البريدى أو البريد الإلكترونى:
Editor @ al - ahaly. com

المراسلات: مجلة (أدب ونقد) ١ شارع كريم الدولة/ ميدان طلعت حرب
القاهرة/ هاتف ٢٥٧٩١٦٢٨/٢٩ فاكس ٢٥٧٨٤٨٦٧

المحتويات

مفتتح

النقـــــــد والأدب

د.شيرين أبو النجا

ذلك المهاجر الذى كتب العربية بالفرنسية، الكسول الذى أقام فى قلب باريس ليكتب عن قلب القاهرة، قاهرة «الذين نسيهم الله» ،لكن العدد نفسه يحتوى على ملف خاص بالبير قصيرى. وهو ما يعنى أن افتتاحية تتحدث عنه ستجعل الأمر يبدو وكأن هناك وصاية ما على الملف. فكان أن لجأت إلى تلك الحيلة القديمة الجديدة دائماً، أن أكتب عن موضوع مستوحى من عنوان المجلة فأتمكن من الافصاح عما أريده بأقل الخسائر، فالأمر فى النهاية لا يعدو «افتتاحية». لذلك يبدو الأمر طبيعياً ومنطقياً أن أكتب عن حال الأدب وحال النقد هنا والآن.

فى كتابه الممتع «فن الرواية» ، يشرح ميلان كونديرا أسباب «تلف» جنس الرواية. وهذا فى حد ذاته غريب بعض الشىء، حيث قبلنا منذ زمن ليس قصيرا شعار «زمن الرواية». إلا أن هذا الشعار - فى لحظة انطلاقه - يبدو لى أنه كان مستندا على فكرة الكثرة، وهو نفس السبب الذى يدعو ميلان كونديرا إلى محاولة التنبؤ بأسباب «موت» الرواية. فالرواية من وجهة نظره «تلفت» بسبب أرضية الاختزال التى اختصرت ليس معنى العالم فقط بل أيضا معنى الأعمال الفنية، وذلك عبر وسائل الإعلام التى ابتلعت كل الاختلافات وكل أشكال التمايز، حتى أن جلال أمين أطلق على اللحظة «عصر الجماهير الغفيرة». سيطرت

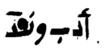
لم يكن من السهولة بمكان كتابة افتتاحية لمجلة مثل «أدب ونقد». فكرت فى البداية أن أكتب عن البير قصيرى.

الروح «الغفيرة» الإعلامية على العصر وهى الروح التى يؤكد كونديرا أنها «على نقيض من روح الرواية» . فالتعقيد هو سمة روح الرواية، وهى الروح التى أصبح من المستحيل «سماعها وسط ضوضاء الإجابات السهلة السريعة التى تأتى أسرع من السؤال وتمنعه من القيام بدوره» . ويلح كونديرا على فكرة التفاعل بين الرواية وبين العالم الذى يستقبله، فهو يرى أنه إذا كان على الرواية أن تختفى «فسيحدث نمو» فى عالم غريب عنا، ليس فقط الرواية وهو عالم تتساوى فيه قوة التكنولوجيا مع السلطة الديكتاتورية الحاكمة . قوتان متصارعتان - تربطهما علاقة طردية - وما بين شقى الرحى يتوالى ظهور دور نشر تروج كتبا مكتوباً عليها ببنط صغير «نصوص». فى نهاية كل يوم أحصى غنيمتى من «النصوص» لأجدها تزداد وتتكاثر بشكل غير مفهوم إطلاقا . أغمض عينى وآخذ كتابا من تلك الغنيمة بشكل عشوائى ، وأبدأ .. وللأسف لا أنجح إلا نادرا فى إكمال «النص» حتى النهاية، فالحدوتة غير شيقة والبناء الفنى ملتبس واللغة هى آخر الهموم ، أما الصوت السردى - إذا وجد - فهو لا يحمل رؤية ، ولا يحاورك، ولا يحدثك، ولا يشتبك معك. صوت يتعامل مع ذاته فقط، بوصفها الذات الوحيدة الكائنة فى هذا العالم، أدب سلطوى بامتياز ينفى تماما فكرة الديمقراطية المتوافرة فى الرواية - كما كان لوكاتش يعتقد فى أزمنة ماضية . نصوص لا تختلف كثيرا فى أحاديثها عن أحادية سلطة متكلسة من شدة تقوقعها على ذاتها.

فى نهاية كل يوم أجلس كالبخيل الذى يحصى ما تبقى له: غنيمتى تنحصر فى كتب تتعامل مع قارئ غائب، قارئ لا دور له، تماما كما تتعامل الديكتاتورية مع شعب لا تراه. فى هذا العالم لا مكان إطلاقا لرواية مثل «قلب الليل» لنجيب محفوظ .تلك الرواية التى اتخذت من المقهى مكانا لحكاية الرحلة الفكرية التى مر بها جعفر الراوى. رواية لديها القدرة على التعامل مع الرحابة والإيقاع النفسى الملائم للتأمل، رواية تحول الكتابة إلى حياة، وتوفر الامتاع والمؤانسة. وكلها خصائص لاتعترف بها تلك النصوص اليومية التى تضعنا فى أقسى مواجهة مع الذات، لأنها ببساطة نصوص يكتبها جيل لديه قناعة تامة بحقه فى التواجد عبر القطيعة التامة مع من سبقه.

نصوص «جديدة» لجيل «جديد» يعيش فى زمن «جديد» يستخدم لغة «جديدة» تنهل من الوسائط الألكترونية المتعددة، وبنفس القوة تطرح نفسها كمنافس شرس وعنيد لسلطة «عجوز».

تدفع هذه النصوص بالخطاب النقدى (هل كتبت كلمة خطاب؟) إلى أقصى حدود الاستسهال والسطحية . فكل نص من تلك النصوص



يستدعى حفلة توقيع، وكل حفلة توقيع تجر معها «ندوة»، وكل ندوة لابد من تغطيتها إعلاميا، وكل تغطية تحتاج إلى صورة فوتوغرافية للمؤلف ،وهو فى غمرة الانفعال، وهى الصورة التى تعلو حوارا مع المؤلف، وهو المؤلف الذى يعلن أنه يكتب عن شئ ما أو منطقة ما، أو حالة ما لم يتناولها احد من قبله. هكذا يتحول النقد إلى حالة احتفالية دائمة لا تساهم فى حدوث اى تراكم نقدى، وهو ما يجعل نفس هؤلاء المؤلفين – فى حوارات صحفية أخرى- يعلنون بكل أسف وجسرة عن وجود «أزمة فى النقد» .

تبدو العلاقة بين النقد الأدبى ووسائل الإعلام فى غاية التعقيد . فالصفحات الثقافية هى التى زوجت للندوات، فى حين أن الندوات هى التى سهلت الأمر لتلك الصفحات التى لم تعد قلقلة من مساحات بياض ليس بها ما يشغلها . فكما تكاثرت النصوص تكاثر عدد «النقاد» بشكل رائع حتى أصبح هناك بالفعل أزمة نقد حقيقية – بالرغم من كل الندوات والحوارات والمقالات والدراسات. فالنقد كما الرواية تماما لا يمكن ارساؤه وسط ضوضاء الإجابات السهلة السريعة، أو المجاملات الإنسانية المكشوفة ، أو محاولات التواجد البائسة . النقد لا يخرج من تلك الندوات المليئة بشابات صغيرات يبدأت خياتهن الصحفية ، كلهن يملأن أوراقا بيضاء بما يقال وبما قيل. مشهد متكرر يعتبره الجميع مؤشرا على «نجاح» الندوة. الإعلام: ماكينة هائلة تسحق كل ما يقترب منها، ماكينة لا تدع الكائن يستمتع بخفته، ولا بقيمة العمل الفنى، بل تلغى القيمة تماما لتتساوى كل النصوص. إنه عصر مساواة النصوص الغفيرة:

يا نهر هل نضبت مياهك فانقطعت عن الخرير؟

أم قد هرمت وخار عزمك فانثنيت عن المسير؟

(من قصيدة «النهر المتجمد» لميخائيل نعيمة)



فرح أنطون (٢)

كم من حيَّةٍ تحت التراب

د. رفـــعـت الســـعـيـد

.. بم نبدأ.. فى فرح أنطون؟ هل نبدأ بالشوك، فنسير فوقه عن عمد لنفتح أصعب صفحات الكِتاب الصعب؟ لم لا .. فلنبدأ بالقضية الشائكة دوما . قضية الموقف من الدين.

ولكن وقبل أن نبدأ لم لا نسأل أنفسنا . هذا السؤال المثير، لماذا حرص المفكرون والشوام - فى أغلبهم - على خوض غمار المناقشة الصعبة المراس فى مجال الدين رغم علمهم بحساسية هذا الموضوع عند المصريين وخاصة المسلمين منهم ، خصوصا وأنهم كانوا جميعا - ولعلها محض مصادفة - من المسيحيين؟

ثمة إجابات عديدة على هذا السؤال الصعب.

جمال أحمد يقول «إن شميل وفرح أنطون قد تأثرا بالأفكار التى سادت فى أوربا فى القرن الثامن عشر، فتزعما اتجاها علمانيا يتصور أن الدين يعيق العرب عن النهوض إلى مستوى الحضارة الغربية، وأن السبيل الوحيد للتقدم هو تخليص المجتمع من نفوذ الدين.(١)

أما كامل عسلى فيقول «إن الإرساليات البروتستانتية والكنيسة المارونية التى مارست نفوذا كبيرا فى لبنان قد خلقت جوا من الإرهاب كى تحكم قبضتها على أتباعها ، وقد أدى هذا بالمفكرين اللبنانيين إلى أن يشنوا هجمات عنيفة على التعصب والطائفية (٢)

أما عباس محمود العقاد فيجيب عن ذات السؤال «ولعل سائلا يسأل،

لماذا التحدى البين للنفوذ الدينى خاصة من خواص النشأة السورية (يقصد بلاد الشام) فأقول لهذا التسائل أننى كنت كذلك أعجب لهذا الأمر، واستغرب الغيظ الشديد الذى تتوهج به كتابات السوريين الأحرار حين يحملون على النفوذ الدينى فى بلادهم.. ثم يمضى قائلاً «لأن رجال الدين هناك ربما كانوا أقوى الطوائف الدينية فى العالم وأوسع رعاة الكنائس إشرافا على حياة اتباعهم، فقد جمعوا بين الزعامة فى الدين والزعامة فى السياسة والزعامة فى العلم. وناهيك بها من سطوة هائلة تغرى بالتحدى وتغرى بالمناجزة .. وكانت طائفة رجال الدين فى البلاد السورية الأوربية من صلة معروفة ، وانها كانت ولاتزال قائدة الأفكار، وقدوة المسترشدين لأنها منشئة المدارس وطابعة الكتب ومربية الصغار والكبار وإذا اجتمعت لفئة هذه السطوة فغير عجيب الا يرضى عنها وان يتبرم بها فريق الشبان المتعطشين إلى المعرفة الحرة، التواقين إلى الآراء المتجددة من اصحاب النفوس الأدبية والعقول الطليقة . وغير عجيب أن يجعلوا تحديها شغلهم الشاغل فى كل ما يدرسون ويكتبون(٣).

ونضيف إلى كل ما سبق أن هؤلاء المفكرين المتحررين قد وجدوا أنفسهم محاصرين بين سطوة النفوذ الدينى لرجال ديانتهم ، وبين سطوة النفوذ العثمانى المتخذ ثيابا دينية هو الآخر ، فوقعوا بكل أفكارهم وطموحاتهم بين فكى كسارة البندق.

ويروى فرح انطون بعضا من مأساته بين فكى كسارة البندق فى رسالة مفتوحة وجهها إلى وإلى بيروت السابق معلقا فيها على أحداث الفتنة الطائفية هناك.. يقول فرح فى رسالته «إن مجلة الجامعة نشرت فى جزئها الخامس رواية له عنوانها الوحش، الوحش، أو سياحة فى أرز لبنان، وفى هذه الرواية فصل طويل بشأن الديور والرهبان وقد جاء فى الفصل أن الديور لا نفع فيها اليوم للناس إذا لم تغير خطتها، فلما حدثت حادثة بيروت تألمنا وأخرنا إرسال الرواية إلى لبنان، لأنها لو وصلت أبان الحادثة لقوبلت بالسخط والضحك معا، وربما لانعدم هناك راهب متحمسايقف ويقول:

نفع الديور فى هذا الزمان ظاهر للعيان، فأنها تفتح أبوابها لألوف اللاجئين من بيروت فتأويهم وتغذيهم وتسكن قلوبهم (٤).

وعن رينان يتعلم فرح احترام العقل والعلم.. والدين عنده لا يخرج عن محورهما ..

ويورد فرح فى ترجماته ما أسماه «صلاة رينان» التى يرفعها لآلهة العقل والحكمة مؤكدا لها أن كل ما سواها زائل «إذ لا يمكن صنع شىء ثابت بغير القواعد التى وضعتها أنت يا آلهة العقل، لكنه يعود فيرثى لحاله موجها كلامه لذات الآلهة «ثم انك تعلمين كم صارت خدمتك صعبة فى الأرض، فإن

كل استقامة ذهبت منها».

ثم يؤكد رينان فى صلاته أن الديمقراطية والعدل هما السبيل الوحيد لسعادة البشر فيقول «أنت وحدك فتية طاهرة نقية أيتها العذراء الجميلة ، أنت وحدك قوية بآلهة النصر، أنت وحدك تحفظين المدن وتحرسينها، أن لك كل ما يلزمك من القوة، ولكن لا غرض لك غير السلام، فيا واضعة الشرائع العادلة يا أيتها الديمقراطية التى مبداها الأساسى أن كل خير هو آت من الشعب، وأن كل مكان ليس فيه شعب يوحى إلى النفوس عظائم القرائح فأنه ليس فيه شىء أيتها الآلهة علمينا كيف نستخرج الماس من الجموع الجاهلة».

هكذا يكون الشعب طريقه الذى لا طريق سواه «أننى أؤمن بك أيتها الآلهة، ومتى كنت قويا بك فأننى أقاوم كل نصح يغرنى، أقاوم ارتيابى الذى يجعلنى اشك فى الشعب، اقاوم إضطراب فكرى الذى كلما وجد الحقيقة لا يكتفى بها ويدفعنى إلى البحث عنها ايضا، إقاوم هوسى الذى يمنعنى من الرضا بحكم العقل حكما قاطعا.

إننى افضل أن أكون الأخير فى منزلك على أن أكون الأول فى سواه».

وتتجسد الرومانسية الثورية فى ترانيم ينشدها فى محراب العقل والعدل والشعب «فاعلمى أننى سأوقف نفسى على خدمتك، واربط روحى فى هيكلك، سأنسى كل نظام غير نظامك، وأجعل غرفتى بجانب غرفتك، بل أعظم من ذلك أننى سأجعل نفسى إذا استطعت متحيزا إكراما لك، فلا أحب شيئاً غيرك . أننى سأتعلم لغتك وأنسى كل لغة سواها ، سأكون ظالما لكل شىء لا يتعلق بك، سأجعل نفسى أحقر خادم لأحقر أبنائك، سأمدح سكان أرضك وأحب فيهم كل شىء حتى عيوبهم».

لكن كل الحقائق نسبية إلا شىء واحد هو الإيمان بالشعب.

«أحلام كل الحكماء فيها شىء من الحقيقة، وكل شىء فى هذه الأرض ليس إلا رمزا وحلما، فإن الآلهة تذهب وتمر كالناس، وليس يحسن أن تبقى أبدية، والإيمان الذى كان للإنسان لا يجب أن يكون له قيدا».

..ولكنه يمضى ليؤكد «لا دموع حقيقية إلا دموع الشعب (٥)

ولكن فرح لا يكتفى بتقديم «صلاة رينان، فإن له صلواته الخاصة، صلاته الأولى أوردها فى مقدمة روايته «أورشليم الجديدة، فهو يوجه حديث إلى «المسيحية، التى يرمز إليها «بالحسناء المريضة، فيقول:

«واأسفاه»، عاد الغالب إلى عادات المغلوب. إن المادة قويت على الروح.. والمصالح على المبادئ والتقليد على الفكر والعقل ، فهاتوا لنا معولا

آخر للهدم مرة ثانية. إلينا يا ملائكة السماء بجراح جديد لمداواة هذه الحسناء المريضة، ولكن رحماكم، فلتكن سكين هذه الجراح نحيفة، اننا نشفق على جسمها النحيل وقلبها الرقيق وجمالها الساحر ونفوس الملايين المتعلقة بها».

فالمسيحية بحاجة إلى مدد فكرى وفلسفى جديد..

«هات روحك يا بوذا لتعلمها الصبر والقناعة، هات فكرك يا كونفو شيوس لتعلمها الحكمة، هات بلاغتك الإلهية يا افلاطون لتدخل إلى عروقها دم الفلسفة ممزوجة بالأنوار السماوية، هات عقلك يا ارسطو لتقوية عقلها، هاتوا يا حكماء ممفيس والإسكندرية وإثينا وروما كل حكمتكم وفلسفتكم لعلها تشفى.. وإياكم أن تقولوا إنها فى غنى عن كل ذلك بما لديهم من المبادئ الساذجة، فإنها نسيت ما لديها ، ونسيت الفطرة والسذاجة نعم أن فاها لايزال يردده ويترنم بألفاظه ولكن يا للأسف أن قلبها لم يعد يفهمه ولا يقتنع به. ولذلك ذهبت منها صحتها وجمالها(٦).

وإذا كان حال المسيحية قد وصل عنده إلى هذه الحالة فإن ثمة جديداً..

«إن الشعب الحديث الخارج من رمال بلاد العرب قد استولى على ذلك الفكر الذى هجرتيه وهجم عليك بسلاحك بريئاً فى أول نشأته من تلك النقائص التى أوردت بك، لقد زحف ممثل الوحدة والعصبية والإصلاحات الشعبية والحياة الروحية والمعيشية الطبيعية والمساواة والإخاء والحرية ، ومن فرط ثقته بنفسه وبمبدئه يظن أنه وحده سيمثل الوحدانية – وبهذه المناقب سيستولى على الكرة الأرضية».

لكنه وبعد أن يمتدح الإسلام يعود فيرتد إلى موقفه السابق «وسيبقى هذا الملك حتى تفارقه تلك المناقب كما فارقتك فيصيبه ما أصابك».

ثم يحبس الجميع مسلمين ومسيحيين أنفاسهم وهم يقرؤون العبارات التالية «وفى ذلك الوقت تنطرحان كلاكما على الأرض أخوين فى المصاب تنظران إلى الأمم والمبادئ الأخرى التى تجئ بعدكم».

لكنه بعد ذلك يدعو الجميع.. من كل الأمم إلى أن ينشدوا معا« المجد لله فى الأعالى، لأن الله خالقنا عظيم».

ويتوجه فرح انطون فى احترام شديد إلى رجال الأكليروس قائلا «يا أساتذتى الأعزاء.. الذين مات أكثرهم الآن انى أراكم احيانا فى أحلامى، ولكننى أراكم كتذكار حلو عندى.. فأننى لم أخنكم بقدر ما تظنون . نعم قلت إن تاريخكم غير كاف، وفلسفتكم أضعف من الفلسفة التى تعلمنا أن لا نقبل شيئاً خاصاً وراء الطبيعة، ومع ذلك فلا أزال تلميذا لكم، فأننى مثلكم أعتقد أن الحياة لا قدر لها ولا

قيمة إلا بصرفها فى الإخلاص والحقيقة والخير. إلا أنكم تفسرون هذا الخير تفسيرا ضيقا وتجعلون هذه الحقيقة مادية مجسمة وإن كنتم مصيبين من حيث أساسا الموضوع(٧).

هذه العلاقة الشديدة التعقيد بين فرح والدين يعود فيفسرها تفسيرا أكثر تعقيداً فى كتابه «أوراق منشورة» فيقول «إن نفسى ستسكن بعد وفاتى فى خرائب كنيسة القديس ميخائيل ، بشكل طائر البحر الأبيض» وسيبقى هذا الطائر حائما فى الليل حول أبواب الكنيسة ، ونوافذها تائها عن المدخل شاكيا متألما، وهكذا تبقى نفسى المسكينة حائمة متألمة حول هذه الأكمة إلى الأبد».

.. ويعود فرح ليفتش فى كتابات عمر الخيام ويستخلص منها عبارة لافتة للنظر «ليست الهياكل والكعبة سوى أماكن للعبادة وما أصوات الأجراس إلا تسبيح بحمد القادر على كل شىء.. وكذلك محراب الجامع والكنيسة والهيكل والصليب» كلها ليست فى الحقيقة إلا أشكال مختلفة لحمد الله وعبادته (٨).

ويخوض فرح معركة فصل الدين عن الدولة.. وعن التعليم.

«ذلك أن الدين علاقة بين المخلوق والخالق، فالمسيحى حر فى أن يعبد الله كما يشاء، وليس من حق الدولة أن تتداخل فى شىء من ذلك».. وفى التعليم يجب وضع الدين جانبا .. «أما الدروس الدينية والمبادئ الدينية فتدرس فى المعابد والمنازل»(٩)

وهو يدافع عن حرية العقل والفكر بلا قيد «لا يجوز للناس أن يمنعوا العقل البشرى من الانطلاق فى جو الفكر لطلب الحقيقة والعلم والنور بالآلات العقلية التى منحهم الله إياها دون تضييق على هذه الآلات وإيقافها فى مجراها».

.. ومن هذا المنطلق يقترب فرح فى انبهار شديد من فكر ابن رشد، ويتمسك بالجانب المادى ويتحدث عنها مطولا.. وينقل عن ابن رشد عبارات تثير فى نفوس المؤمنين حرجا بالغا.. فهو ينقل ملاحظاته عن الخلود والبعث فيقول «إن الخلود للإنسانية أى للعقل الفاعل العام أما العقل الخاص المنفعل فأن من صفاته الفناء. وبناء عليه يكون العقل العام الفاعل (الإنسانية) خالدا ، والعقل الخاص (الإنسان) فانيا» وبناء على ذلك لا يكون بعد الموت حياة فردية(١٠)

إلى هنا وتثور الناس ثورة عارمة ضده، خاصة أنه فى ختام حديثه تهرب من الإجابة عن مدى صواب أو خطأ هذه الأفكار وقال إننا نجد «فى بناء كل واحد من الفلاسفة رملا وصخرا أى ضعفا وقوة».

.. واستعر الجدل، ولم يكن فرح من ذلك النوع الذى يتراجع أمام

ضغط، وتصدى له الإمام محمد عبده، وثار بينهما جدل عنيف برغم أن فرح انطون كان يسجل دوماً إعجابه بالشيخ محمد عبده ،فإننا نطالع بإمعان لا مزيد عليه كل ما تنشره، رصيفتنا مجلة المنار الغراء من الدروس التى يلقيها فضيلة الأستاذ محمد عبده مفتى الديار المصرية فى الجامع الأزهر تفسيرا للقرآن، فنجد فى كل صفحة من صفحاتها روحاً جديدة إذا تم انتشارها كانت بمنزلة إصلاح عظيم فى العالم الإسلامى(١١).

واحتدم الجدل بين عملاقين، وحاول البعض ان ينحرف به إلى جدال بين مسلم ومسيحى ويكتب حافظ إبراهيم بيتا من الشعر يؤيد به الإمام يقول فيه:

وأنت لها أن قام فى الغرب مرجف

وأنت لها أن قام فى الشرق مرجف

ويغضب فرح ويكتب إلى حافظ معاتبا ،حافظ، يا حافظ، أنت لم تحاسب نفسك لما نظمت هذا البيت (١٢)

.. وخوفا من تحول الأمر إلى فتنة اتفق الرجلان علي إيقاف جدل كان بذاته جدل عقلى وعلمى..

وبرغم ذلك كله..

وبرغم أنه قد تهكم كثيرا على رجال الدين المسيحى..

وبرغم أنه يقول فى روايته ،الوحش، الوحش، الوحش، إن تاجرا قد تقدم بشهادة إلى السيد كلون فرد عليه كلون ،هل تريد أن أجعل أحد خدامى يجلب لك مثلها العديد، ومن بينها شهادة رئيس دينى كبير مقابل عشرة ريالات فقط(١٣)

برغم ذلك كله فقد تقدم أحد رجال الدين المسيحى هو الارشمندريت ايصائيا عبود (دير مار جرجس الحصن) ليرثيه عند وفاته قائلا:

،إيه، إيه يا فرح، أنت ما مت، أنت مشيت إلى الخلود، على ضوء يراعك.

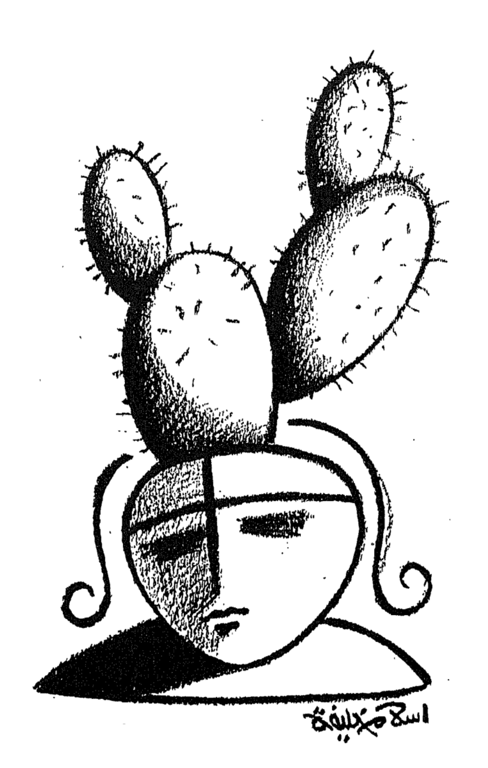
كفروا ، كفر الأولى ما دعوك رسولا، وجهاد الرسولية يعبق من شق قلمك، أن لفى كتبك وبين تضاعيف سطورك تلمع أمضى السيوف نصالا وانتصاراً ودفاعاً.

كم سكبت من روحك؟ من ضوء عينيك؟ من دم فؤادك؟ انك لمن على درجات التضحية حملت كلمة البشارة إلى بنى جلدتك.

بيمينك حبكت اكليلك الخالد.

بريشتك الساحرة طرزت ثياب العرس إلى فرح ربك(١٤)

.. ويحق لنا أن نزداد دهشة.



د. الرومانسى اشتراكيا

قدم الرومانسى الثائر صلوات عديدة، لعل أجملها وأكثرها رقة وعذوبة صلاته الشهيرة أمام شلالات نياجرا والتى رتلها أثناء وجوده فى أمريكا، تلك الصلاة التى وصفها أحد الصحفيين بأنها «من أجمل وأنفع ما كتب فى العالم بأى لغة من اللغات (١٥)

وقف فرح أنطون خاشعا أمام الشلالات الجبارة ليقول:

«أتذكر أيها الشلال يوم كان شاطئك مرتعا لأولئك الهنود المساكين قبل أن يصل إليك البعض ويغتصبوا أرضهم هذه ظلما وعدوانا».

ثمَ مضى سريعا ليتحدث عن عملية التحويل الرأسمالى التى غيرت وجه أمريكا «قد غيروا أرضك ومن عليها أيها الشيخ، وهم يظنون أنهم حسنوها وحسنوك، وجملوها وجملوك ، وما جمالهم إلا كجمال المرأة الدميمة زخرف خارجى، وطلاء سطحى، حك هذا الطلاء قليلا فنجد تحته جيفة منتنه».

بل إنه يؤكد أن الوحوش الضارية التى كانت ترتع فى الماضى على ضفاف الشلال أشد رحمة وأقل وحشية من وحوش الرأسمالية «فإن الأمم تتعادى وتتسلح تأهبا لاقتتال أفظع من اقتتال الذئاب، والشعوب يأكل فى داخلها كبيرها صغيرها، وقويها ضعيفها كما تفعل أسماكك».

«فروكفلر يملك من المال ألف مليون، بينما ملايين البشر يستعطون الخبز ولا يجدونه، وهو يستخدمهم بأجور تافهة لزيادة ثروته الملطخة بدمائهم وعرقهم، وهم يسكتون ويعملون لأنهم مضطرون ، والسلطة فى الأرض ضعفت وكادت تنحل فأن الناس أسقطوا العروش والملوك، ولكنهم أقاموا مكانها ملوكا لكل واحد منهم ملايين من الرؤوس، فقويت بذلك سلطة المشعوذين والدجالين ، والجهلاء الناصحين، الذين يتملقون الشعوب ويضلونها، كما كان أخصاء الملوك يتملقونهم ويضلونهم، والأفراد يتخاصمون ويتعادون ويفترس بعضهم بعضا بأيديهم وألسنتهم وأقلامهم ، تنازعا على الرزق والسيادة.. وقبح هذا الرزق وهذه السيادة. إذا كان لا يبلغ إليهما إلا بالرجوع إلى وحشية وهمجية أشد من الوحشية والهمجية الأولى.. فإذا كان كل هذا هكذا أيها الشلال، فأين الارتقاء الذى يزعمونه وما فائدتك فى استبدال ذئابك القديمة بهذه الذئاب الجديدة التى لها طباع تلك (١٦).

ومن اليوم الأول من القرن العشرين يقف الرومانسى ليرتل للقرن الجديد ترانيم تتحدث عن الاشتراكية فى اليوم الأول من الشهر الأول

من القرن العشرين.. يكتب فرح أنطون فى مجلته «الجامعة»:

.. «يصدر هذا الجزء من الجامعة يوم إنتهاء القرن التاسع عشر، ودخول القرن العشرين فوداعا أيها القرن الراحل، وسلاما أيها القرن القادم، لكن كل كاتب يختار زاوية يرحب من خلالها بالقرن القادم، فماذا إختار فرح أنطون؟

.. «لنر هذا القرن على لهيب الثورة الفرنسية، ومدافع نابليون يدوى صداها فى الجهات الأربع .. ولقد كان من تأثير هذه الثورة أنها وضعت أساس الحرية فى العالم على أسس ثابتة لا تتزعزع ، وفتحت عيون الأمم فى الشرق والغرب، فكأن تلك الشعلة التى أحرقت فرنسا حينا من الزمان قد انارت الدنيا بأسرها».

لكن الثورة البرجوازية .. ليست كافية ولهذا فأنه «لا ريب أن عمل القرن التاسع عشر من هذا القبيل ناقص نقصا عظيما، ولكن هذا القرن عمل كل ما كان يستطيع عمله، وإذا لم يكن له من فضل غير المناداة بالحرية والمساواة للأفراد والشعوب لكفاه ذلك فضلا عن القرون الخالية، لكنه لم يناد بذلك فقط بل أعطى الأفراد والشعوب قوة توصلهم إلى أغراضهم إذا راعوا النواميس الطبيعية وابتغوها بلا افراط ولا تفريط».

لكن فرح لا يستطيع ان يكتفى بذلك، فثمة فضل آخر للقرن الراحل.. «ذلك انه من اعمال القرن التاسع عشر الاجتماعية استفحال أمر الاشتراكيين استفحالا نفع المبادئ الديمقراطية وإفاد ضعفاء الأمم، افادة تذكر لهم بالشكر.. وتفصيل ذلك يطول ايراده فنكتفى بهذا البيان الوجيز(١٧).

وحتى قبل بداية القرن، كان الأمر واضحاً بالنسبة لفرح انطون، وكان موقفه من النظام الرأسمالى، بل والعالم الرأسمالى ككل واضحا أيضا.

ففى ١٣ نوفمبر ١٨٩٩، حدث كسوف فى الشمس أثار هواجس الناس بقرب نهاية العالم، وينتهزها فرح أنطون فرصة لينادى بنهاية لعالم قائم وقيام عالم جديد.

«متى ينتهى «هذا العالم».. يسألون متى ينتهى هذا العالم؟ ونحن نقول لهم متى ينتهى، سوف ينتهى عندما تنفق الحكومات ما تدفعه إليها من الضرائب والرسوم على الأمور الضرورية من تعليم الشعوب وانقاذها من آفة الجهل الهائلة، لا على البذخ والأمور الكمالية، يومئذ ينتهى عالم الجهل والشقاء والفقر والرذائل والأوهام ويقوم عالم ثان تنيره شمس الفضيلة الباهرة والأدب الغض والعلم الصحيح، وإلا فسواء موتنا وحياتنا فى العالم الحاضر، وسواء خرابه وعماره، إذا بقى على ما هو عليه الآن(١٨).

والحرية .. مطلب مهم عند فرح انطون، تمسك بها دوما ، وناضل

دفاعا عنها فى كل حين.

.. «وعندنا أن أولى حاجات الكاتب الجراة والحرية، ونريد بذلك حرية الفكر والنشر، وتحت الحرية، تدخل فضائل كثيرة، فأنه متى كتب الكاتب بحرية واستقلال فكر، فأنه يكون صادقاً عادلا منصفاً، ويشترط أن تكون الحرية مطلقة فى اقواله لا أن يتكلم بحرية فى هذا الموضوع لأن الحرية موافقة لمصلحته ، ويداهن ويصانع فى ذلك الموضوع لأن الحرية فيه مخالفة لمصلحته(١٩).

وهو ينشر ترجمة لوثيقة حقوق الإنسان الفرنسية مؤكدا.. «حقوق الإنسان لا يجوز أن يدوسها إنسان»(٢٠)

ويخوض فرح معركة من أجل مجانية التعليم والزاميته، مؤكدا أن ذلك ضرورى لنهضة الوطن وخطوة أولى نحو نشر المعرفة «فالمعرفة تجلو عن النفس غياهب الجهل، وتعلمها كل فضيلة، وتدنيها من أبواب السماء. فالمعرفة عدوة الظلمة وصديقة النور، عدوة التوحش وصديقة التمدن، عدوه الضلال وصديقة الحقيقة، عدوة الرذيلة وصديقة الفضيلة.. هذه هى المعرفة التى نعنيها»(٢١).

.. ويدافع فرح عن حقوق المراة وحريتها.. وينشر على صفحات الجامعة تلخيصا وافيا لكتاب المراة الجديدة لقاسم امين معلنا تأييده للكتاب ولما فيه من افكار(٢٢).

ويعرف فرح أى طريق يقترب منه، ويعرف أنه طريق صعب وملئ بالشوك، ويعرف أن الدفاع عن الاشتراكية يتطلب تضحيات ويقول «ليست كل نظرية جميلة يود الناس أن ينفذوها ، ولهذا فقبل تحبيب الجمهور فى المبادئ الديمقراطية والاشتراكية يجب الاستعداد للجهاد فى مقاومة الاستبداد والاستعباد وتأييد الحرب ، بالقوة»(٢٣).. نعم بالقوة.

ولا بأس من ذلك فإن فرح يعتقد «أن فى كل قوم أو شعب أو أمة أفرادا مخلوقين لكى يضحوا بمصالحهم الشخصية وبملذاتهم النفسانية، وأخيرا بحياتهم لأجل مصلحة شعبهم.. والأمة تكون قوية أو ضعيفة بقدر ما فيها من هؤلاء الذين خلقوا ولا لذة لهم إلا هذه اللذة، لذة تضحية الفرد لأجل الجماعة»(٢٤)

ولهذا فإن فرح يشمر ساعديه ليبدأ هجوما شديدا على الأغنياء.

«تراهم يركضون ويجدون ، ويجمعون المال أكداسا إلى أكداس فتخالهم صاعدين مرتقين والحقيقة أنهم مازالوا يدورون ضمن تلك الدائرة، ويزيدهم الغنى انحطاطا».

ويتحدث عن الغنى فيقول: «ما قولك فى رجل بليد جاهل لا يعرف من الدنيا شيئا جمع المال بالطرق المحللة والمحرمة، وهمه فى غش

الناس للربح منهم. جسمه كجسم الثور غلاظة وضخامة وعقله كعقل عصفور وكل افكاره متجهة إلى جهة واحدة هى التغلب على غيره بكل الطرق فعنده الغش والاحتيال والسرقة وتعمد ضرر الغير وخرق حرمة كل نظام وكل شريعة يعرفها ويعرف انها لا توقعه تحت طائلة الشريعة، والاستئثار بكل شىء والاستخفاف بكل شىء فى الأرض والسماء، إذ لا قيمة لشىء عنده غير المال،(٢٥)

وهو يعلق على ديوان لمصطفى صادق الرافعى ويتوقف أمام أبيات تقول:

ارى الإنسان يطغى حين يغنى

وما ادنى الهبوط من الصعود

اليس من التغابن وهو ظلم

جزاء السعى يكتب للقعود

ويعلق على البيت الأخير قائلا ،هذا البيت الأخير يعدل وحده ديوانا كاملا، فأنه عبارة عن خلاصة الانتقاد الذى يوجهه بعض العلماء والفلاسفة إلى أغنيائهم الذين يغنون وهم قعود فى مجالسهم - دون عمل يعملونه - بتعب عشرات ومئات وألوف من البشر المستخدمين عندهم،(٢٦).

.. اما كيف نقاوم ذلك، فأن فرح واضح أيضا ،أن جمعيات العملة فى الزراعة والتجارة والصناعة هى التى تسوق اليوم السياسة والساسة فى سبيل الارتقاء، تسوقهم بقضيب من حديد،(٢٧).

ومنذ وقت مبكر يكتشف فرح أنطون آفات المجتمع الرأسمالى ،للتمدن الحالى آفات، كما ان له حسنات، ومن هذه الآفات تمكن بعض البشر من دوس القانون استنادا إلى القانون ، وقتل حقوق الإنسان استنادا إلى مبدأ حقوق الإنسان. ومن هذا القبيل حالات الغنى الطائلة فى امريكا.. أن الغنى الطائل يوشك ان يكون خطرا داهما على الهيئة الاجتماعية.. انه خطر الاحتكار ، فأنه قد نشأت فى تلك البلاد صناعة جديدة مدارها تأليف شركات احتكار البضائع والسلع ومواد المعيشة، فشركة تحتكر الفولاذ، وواحدة تحتكر السكر وأخرى تحتكر البن.. وهذا الاحتكار لا يستوجب إذنا من الحكومة ولا رض من أرباب الصناعة، ولا موافقة من الأهالى بل يتم بالرغم عنهم جميعا. أن ما يربحه الأغنياء فى البورصة من الأرباح الفاحشة بلا تعب ولا نصب مبنى أكثره على غش الناس وخداعهم ليضاعفوا ثروتهم الطائلة بحركات مالية تستنزف اموال الأمة، ويختتم فرح مقاله مشبها الرأسماليين بدود العلق الذى يمتص دماء البشر ،ومن الغريب انه ما من احد يجعل ما

انطوت عليه هذه العلق الهائلة التى تمتص دماء الشعوب وحياتهم، هؤلاء الذين يدعون الشرف والاستقامة لكونهم لا يخالفون نص القانون، (٢٨).

ولم يكن من السهل أن تمر كلمات كهذه دون هجوم.. فبعد أن نشر فرح أنطون روايته ،أورشليم الجديدة، هاجمته المقتطف هجوما شديدا.. ولم تكن المقطتف وحدها ،فقد علق الكاتب الفاضل الشيخ سليم خطار الدحاح في جريدة الصباح البيروتية تعليقا انتقد فيه الرواية وقال إن مبدأ مجلة الجامعة هو مبدأ الكومينزم، (أى الشيوعية)،.

لكن ،فرح، ليس من النوع الذى يتراجع أمام هجوم مهما زادت حدته ، بل لعله واحد من هذا النوع الذى تزداد صلابته كلما ازداد تعرضه للهجوم فيرد ردا عاصفا ،تولستوى وفولتير .. هؤلاء الأعاظم مع كونهم من الطبقة العالية، ومن أهل المال دأبهم أن يحاربوا بكل قواهم ذلك الفساد الاجتماعى والسياسى المبنى على سلطان المال الذى يسمم دم الأمة لأنه يقتل العدالة فيه، ويجعل القانون العوبة.فى يد المال يميل معه حيثما مال، ويحصر السلطة والمنافع والأملاك والأرزاق فى أفراد قلائل ، ويكون باقى الأمة أجراء مسخرين لهم يتعبون ويكدون ويكدحون وغيرهم يتمتع بثمرة نعيمهم دون أن يهتم أو يغتم لحالة الأمة والعملة (العمال) الذين يجمع ثروته منهم، ولعل فرح أراد أن يلوح لمنتقديه أنه ليس وحده فى الميدان فيقول: ،ويظهر أن هذا الداء (الاستغلال الراسمالى) قد بدأ ينتشر فى الشرق انتشاره فى الغرب: فقد قرأنا منذ مدة عدة فصول فى الجرائد العربية فيها بروق ورعود على سلطان المال فى الشرق. منها مقالة فى جريدة ،الصاعقة، المصرية هى فى الحقيقة صاعقة لم تقرأ قط مقالة بليغة بموضوع كموضوعها . وأخرى فى رصيفة فى البرازيل..،

بل هو ينذر خصومه بأن الصراع سيشتد بين الاشتراكية والراسمالية. فيقول:

.. ويظهر لنا مما نقرأه ونسمعه أن هذه الحركة آخذة فى الامتداد والانتشار. ونحن نأسف لها لأنها ستكون فى مستقبل قريب أو بعيد سبب نزاع شديد بين الشرقيين كما هى بين الغربيين ولكن أحداً لا يوقف مجرى النواميس الطبيعية. ومتى جاء ذلك الزمن، وصار معلوما فى الشرق أن هدم الفساد الاجتماعى مقدم على هدم الفساد السياسى لأنه بدون الفساد الاجتماعى يستحيل وجود الفساد السياسى، وستذهب دولة الاستفراد العصرى،،

(الملكية الفردية) الذى أروج ما تكون بضاعته فى صفحات رصيفتنا المقتطف ، ودولة الاحتكار المالى الذى يقيم له المقتطف فى صفحاته صورا وتماثيل تمجد أولئك الأمريكيين الطغاة الذين يحتكرون أرزاق الأمم

ويعيشون فيه كالعلق يمتصون دمها ولا ينفعونها ثم ،وتقوم دولة التعاون الاجتماعى والتضامن البشرى بين جميع طبقات الأمة، (٢٩).

.. هل اذكركم أننا فى غام ١٩٠٣ ولم نزل.

وفى ذات العام استخدم فرح أنطون اقوى طلقاته ضد المجتمع الرأسمالى فأصدر روايته الشهيرة والبديعة فى آن واحد ،الدين والعلم والمال،.

وفى هذه الرواية أقام فرح أنطون ثلاث مدن إحداها يسودها الدين والأخرى يسودها العلم والثالثة يسودها المال، ثم أقام حوارا وصراعا بين ممثلى القوى الاجتماعية فى هذه المدن ليبرز فيه حقائق الصراع الطبقى بين العمال ورأس المال.

ونعتقد أن هذه الرواية تمثل أول اطلالة ماركسية شبه متكاملة على الفكر المصرى.

ويسجل فرح فى البداية أنه لا يكتب رواية بالمعنى المفهوم ،سميناه رواية على سبيل التساهل لأنه عبارة عن بحث فلسفى اجتماعى فى علاقة المال والعلم والدين وهو ما يسمونه فى أوروبا بالمسألة الاجتماعية، وهى عندهم فى المنزلة الأولى من الأهمية لأن مدينتهم متوقفة عليها،(٣٠).

ومحور الرواية شاب اسمه حليم أتى من أقاصى البلاد ليشاهد المدن الثلاث لكن حليم ليس شخصا عاديا فقد ،كان وهو فى المدرسة قد لمح فى ذهنه عصرا يسميه مؤرخو اليونان العصر الذهبى ويسميه كتاب المسيحية الفردوس الأرضى فبقى منه فى فكره اثر،.

وفى الرواية يجلس رئيس الاجتماع.. رئيس جمهورية المدن الثلاث ليعلن افتتاح الجلسة معلنا ،أما الآن فأننا نسمع الشكاوى التى اجتمعنا للنظر فيها بصدق وحسن نية..،(٣١).

،فنهض زعيم العملة وقال: ،إن شكوى العمال من أرباب الأموال فالعمال يتعبون ويكدون وأرباب الأموال يتمتعون ويتلذذون ، فمن العدل أن يشارك أولئك هؤلاء فى كل شىء.

فنهض النائب عن أرباب الأموال وقال: إن شكوى أرباب الأموال لم تكن من العملة انفسهم فأننا نحب عمالنا كما نحب أولادنا، كيف لا وهم رفقاؤنا وشركاؤنا فى أعمالنا، وإنما شكوانا من بعض الطامعين الذين يثيرون خواطرهم علينا ويحرضون طبقتهم على طبقتنا ، فلتفصل الحكومة عن العمال هؤلاء المحرضين فيستتب السلام بين الجميع.

فنهض رجل من فريق العلم وقال: إذا صح أنه متى رفعت يد الذين

يسمونهم محرضين بين العمال فقد زال نصف شكوى أهل المال، وإنما يبقى عليهم فى هذا الموضوع أن يبحثوا هل يرافق السلام الذى يحصل حينئذ هناء العمال وراحتهم وسعادتهم، أم يبقى سلامهم موتا أدبيا وماديا كسلام أهل القبور، وإننا معشر أهل العلم نفتخر فى هذا العصر بأننا قد حللنا فى هذه المسألة محل كل أهل الأديان. وصار همنا الأول التفكير بأنهاض الشعوب وترقيتها بينما نرى أهل الأديان يسلمون الشعوب بأيديهم إلى الأطماع المختلفة فكان فعلهم مثل ملوك يخلعون انفسهم بأنفسهم، ولذلك نراهم يكثرون من التزلف للأغنياء وأرباب الأموال، ويجارونهم فى كل شىء حتى فيما يخالف مبادئهم الدينية .

ويلهون الشعب فى اثناء ذلك بالتدجيل عليه ليشغلوه بالأوهام والأحلام عن مصالحه. ثم يبدأ فرح أنطون فى كشف النقاب عن حقيقة الاستغلال فى المجتمع الرأسمالى، فالجلسة الأولى كانت للاستماع إلى الشكاوى أما الثانية فكانت للمرافعات.

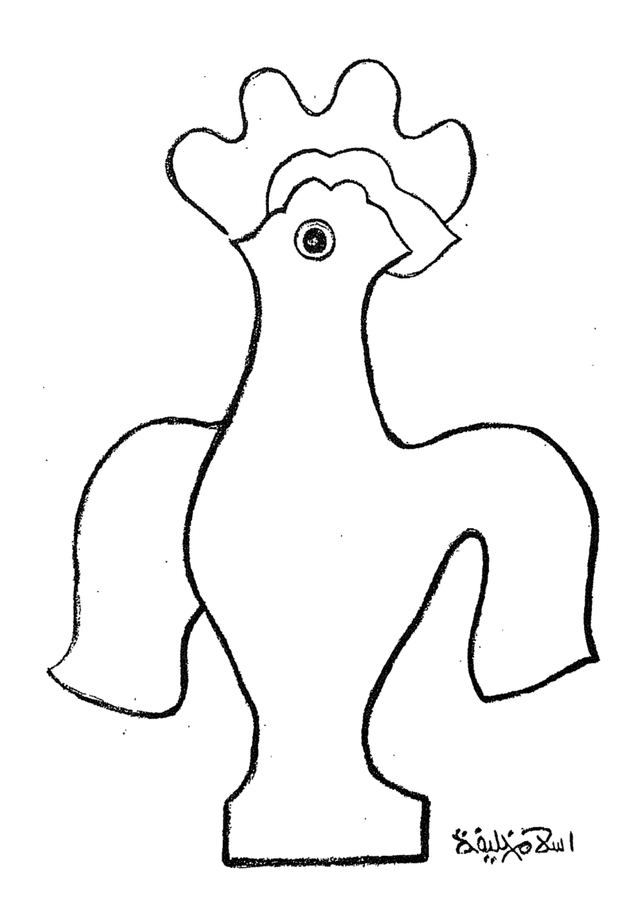
وكان أول المتكلمين زعيم من زعماء حزب العمال فقال: لقد أحسنتم فى تخصيصكم الجلسة الأولى لمشاكل العمال، وأصحاب الأعمال لأن هذه أكبر المشاكل.. ومتى حللناها حللنا معها سواها. ولكن لا سبيل إلى حلها إلا باشراك العمال فى ربح الأعمال . فإننا الآن نخدم أصحاب الأعمال كما يخدم العبد سيده.

وأسعدنا حظا وأعظمنا قدرا يتناول فى الشهر مائة فرنك أى يأخذ فى السنة أجره ١٢٠٠ فرنك فإذا افترضنا أن عددنا فى المعمل ٣٠ عاملا كان مجموع ربحنا جميعا فى العام ٣٦ ألف فرنك على حين أن العمل يربح فى كل عام مليون فرنك ربحا مجردا ، وكل هذه القيمة تذهب وتنصب فى صندوق صاحب العمل مع أننا نحن السبب فى ربحه.

ولنترك مسألة الربح جانبا ولننظر إلى مسألة أخرى، وهى أن من بين العمال والمستخدمين قوما لا يتناولون فى اليوم أكثر من فرنك واحدا أجرة لهم فكيف يمكن أن يكفيهم هذا الفرنك خصوصا إذا كان لهم أولاد عليهم القيام بأودهم.

لذلك نطلب منكم نحن العمال باسم الإنسانية والاخاء البشرى أن تنصرونا فنحن الأكثرية فى البلاد، وبدوننا لا تقدرون أن تصنعوا شيئا فحرام أن نصنع كل شىء ، وعلى ظهورنا تلقى كل الأحمال، ثم تترك الحكومة فريقا قليلا من أصحاب الأموال يحتكر منافع البلاد وفوائدها وخيراتها يسخر لنفسه الأمة كلها.

ويؤكد الكثير من الباحثين أن هذه الكلمات تطل منها.. ملامح قراءة متأنية لكتاب «رأس المال» بالتحديد .. وفرح أنطون لا يخفى ذلك


اسلام خليفة

فعندما يرد أصحاب رأس المال مدعين أنهم يتمسكون بمذهب الحرية ويرددون آراء عديد من الفلاسفة يؤيدون «حرية» الاستغلال الرأسمالي.. يرد مثل حزب العمال قائلاً «إذا كان في حزبكم فلاسفة كبار وعلماء أعلام، ففي حزبنا من هم فوق العلماء والفلاسفة .. إنه كارك ماركس».

ويجري النقاش طويلا .. يقف العمال والعلماء في جانب ويقف رجال الدين ورجال المال في جانب آخر.

ولكن فرح انطون لم يكن بسيطا إلى هذه الدرجة فهو يعرف الفارق بين العلماء والعمال .. بين الثورة الحقة والاعتدال، وبين الماركسية واشتراكية الدولية الثانية، بين العمال وفكر مثقفي البرجوازية الصغيرة، فالعلماء يرفضون «الدولة الاشتراكية» ويطالبون بزيادة الضرائب ، ويستيقظ الناس صباح اليوم التالي للجلسة ليجدوا على الجدران في كل مكان شعارات حمراء ضخمة تقول «الشعب المهذب يخون الشعب المسكين».

ثم يوجه فرح أنطون خطابه إلى الكادحين قائلا:

«أيها العمال والمستخدمون

لقد خدعوكم وضحكوا عليكم، فلا تصدقوهم، ولا ترضوا باقتراحاتهم، إذ لا غرض لهم من هذه الاقتراحات سوى ارجاعكم إلى العبودية بالأجرة، وأنتم لا تطلبون الضريبة على الايراد ولا زيادة رواتبكم بل تطلبون مشاركة أصحاب الأعمال في أعمالهم .، فإذا رفضوا هذا الطلب فأن حقوقكم هي الاستيلاء على المعامل والمزارع والمتاجر والمصالح لأنها ملك لكم بحكم الطبع ، وهو خير من حكم الشرع. فاستولوا عليها ولا تخافوا.

أيها الأخوة: هل تعرفون الذين خانوكم. خانكم أولئك الذين يسمون أنفسهم علماء ومعتدلين ، ومادروا أن الاعتدال لا يحصل حقا ضائعا.. أيها الأخوة: نحن في غنى عن الجميع، واعتمادنا على أنفسنا طريقنا فلنجتمع اليوم على أبواب المصانع والمزارع والمتاجر لنناقش أصحابها الحساب، ونريهم قوتنا، ونبلغهم نهائيا اننا نطلب الموت أو مشاركتهم في أرباح أعمالهم»(٣٢).

وتتفجر الثورة ويتجمع العمال صائحين «الاشتراكية أو الموت» «تحيا الاشتراكية» لكن جنود الجيش كانوا يحرسون المصانع ، فصاح العمال : أيها الجنود، نحن وأنتم أخوان لأننا من أبناء الشعب فلا تسيئوا إلينا، وصدرت الأوامر للجنود بالهجوم .. لكن خمسين جنديا ينضمون إلى العمال .. أما البقية

فكان النظام العسكرى متأصلاً فى نفوسهم فساروا كالعميان إلى حيث يقودهم رؤساؤهم، فتمكن الجند فى ذلك النهار من تفريق العمال».

.. ويقع فرح انطون فى المأزق الدرامى، فكيف ينهى روايته، هل ينهيها بانتصار الاشتراكية هكذا ببساطة ومن إضراب عمالى واحد فى عام ١٩٠٣ أم ينهيها بهزيمة العمال فيحبط الثمار التى أراد لها أن تزهر.

.. هكذا قرر انطون أن يهدم الحلم، وأن يطوى الصفحة دون نهاية أو خاتمة للصراع، موحيا بأن الصراع لايزال وسيظل مفتوحا.. وهكذا استيقظ حليم من نومه ليجد المدن الثلاث وقد أصابتها صواعق وزلازل.

ولعلنا ندرك الأثر الذى تركته رواية كهذه.. لقد اثارت تأييدا وحماسا وهجوما وانتقادا.

ويعلق عليها مصطفى صادق الرافعى بقصيدة يتوعد فيها النظام الراسمالى بثورة يقوم بها الفقراء.

يظن الأغنياء الفقر ضعفا.. وكم من حية تحت التراب

ولا يخشون من جاعوا لديهم .. وليس أضر من جوع الذئاب(٣٣)

ولا يتوقف فرح عن معركته فعندما أضرب لفافو السجائر يساندهم فرح بشدة، بل هو يطلب فتوى من الإمام محمد عبده. بشأن مدى التزام الدولة بضرورة التداخل فى المنازعات بين العمال وأصحاب الأعمال، ويرد الشيخ محمد عبده بفتوى بالغة الأهمية والدلالة تدين أسلوب الاستغلال الراسمالى إدانة صريحة»(٣٤).

وعندما اشتعلت ثورة أكتوبر كان فرح أنطون معها ودافع عنها دفاعا صريحا وصادقا..

ويؤكد صديقه الحميم وزميل نضاله نقولا حداد «لقد أطلع فرح على مؤلفات ومقالات وإخبار عديدة تنفى معظم ما شنعه خصوم البلشفية عليها. وكان يؤكد أن الحركة البلشفية، كتجربة إذا فشلت أضرت الحركة الاشتراكية أمدا مديدا»(٣٥).

وعلى صفحات الأهالى تتوالى مقالات وإخبار تؤيد ثورة اكتوبر تأييداً حاسما..

«.. جاء من لندن أن مؤتمر الاشتراكيين الفرنسى فى تور قرر الانضمام إلى المؤتمر الشعوبى الثالث (الكومنترن) ويعد هذا العمل كحلقة من سلسلة التطور الاشتراكى فى الغرب كما أنه يعد فوزا مهما لنظرية اشتراكيى موسكو»(٣٦).

.. «إنه لمن أوجب الواجبات على المدنية الغربية جميعها الا تترك عهدا تاريخيا ذا صحيفة استثنائية وعلى جانب عظيم من الخطورة دون أن تكون على علم تام بعناصره..

أنه لا جرام عظيم ذلك العجز المخجل الذى ظهرت به أوروبا الغربية جميعها عن تفهم حقيقة روح المثل الروسى الأعلى.. ونظن إننا لا نخرج عن دائرة الحقيقة إذا قلنا إن قوة الدفع التى شهدت مظاهرها فى روسيا السوفيتية لم تكن لتقوى على إخراجها نظم آلية فحسب بل من المحقق أن هاتيك النظم كانت تدمر تحت القوة المناهضة بقليل من العناء لو لم تكن مرتكنة على عامل روحى ثائر»(٣٧).

وتقف «الأهالى» دوما مع روسيا السوفيتية.. فتدين الصحف الغربية التى تشن حملات من الأكاذيب ضد السوفييت. وتقول: إن صحافة الغرب ذات شهرة طائرة فى تحريف الأخبار بل واختلافها وتدين «الأهالى» الهجوم البولندى على روسيا السوفيتية وتوالى نشر الاحتجاجات ضد هذا العدوان..

.. وتتوقف الكلمات .. فالقلب الثائر يتوقف.

ولعل الصراع مع الأبرة وثقبها كان أكثر ما أنهك هذا القلب.

هوامش

(1) G.Ahmed - the intellectual origins of Egyptian Natianalism. (oxford) 1960- p41

٢ - كامل عسلى - الاتجاهات التقدمية فى الفكر العربى الحديث - رسالة دكتوراه غير منشورة - ص ٩٦٣ .

٣ - البلاغ - ٥ مارس ١٩٢٤ - مقال لعباس العقاد

٤- كتاب مفتوح إلى عطو فتلو - رشيد بك وإلى بيروت قبلا ووالى بورصة الآن - مجلة الجامعة - السنة الرابعة (١٩٠٣) الجزء ٦،٧،٨ المرجع السابق - ص ٣٣٦ .

٥ - راجع النص الكامل فى مجلة الجامعة - السنة الرابعة (١٩٠٣) العدد ٦،٧،٨ المرجع السابق ص ٣٠٦ وما بعدها.

٦- فرح أنطون - أورشليم الجديدة أو فتح العرب بيت المقدس، والرجل المريض والإسرائيلية الجميلة فيها - الإسكندرية فبراير ١٩٠٤ ص٢

٧ - المرجع السابق

٨ - مناهل الأدب العربى - المرجع السابق - ص ٣٥

٩ - كتاب مفتوح إلى عطو فتلو رشيد بك - المرجع السابق ص ٣٣٥

١٠- مناهل الأدب العربى - المرجع السابق - ص ٦٩

١١ - المرجع السابق

١٢ - المرجع السابق

١٣- المرجع السابق - ص٣

١٤ - ملحق السيدات والرجال

١٥ - لطفى جمعه - خطابة فى حفل التأبين - المرجع السابق - ٢٢

١٦ - مناهل الأدب العربى- المرجع السابق ص٤٢

١٧- الجامعة - السنة الأولى - الجزء العشرون -١-١-١٩٠٠ مقال القرن العشرين وماذا عمل القرن التاسع عشر ص ٤٥٧

١٨- الجامعة - السنة الأولى - الجزء السابع عشر ١٥-١١-١٨٩٩-ص٣٨٢

١٩ - الجامعة - السنة الرابعة - الجزء الرابع - يونيو ١٩٠٣ - مقال: الكاتب الشرقى وحاجاته - ص ٢٣٠

٢٠- الجامعة السنة الثالثة - الجزء الرابع - نوفمبر ١٩٠١ - ص ٢٥٠

٢١ - مناهل الأدب العربى- المرجع السابق - ٣٥

٢٢ - الجامعة - السنة الثانية - الجزء العاشر - ص٦٢٦

٢٣ - ملحق مجلة السيدات والرجال - المرجع السابق ص١٣١

٢٤- المرجع السابق- ص٩٩

٢٥ - لمزيد من التفاصيل راجع: د رفعت السعيد - ثلاثة لبنانيين فى القاهرة - دار الطليعة ببيروت ١٩٧٣

٢٦ - الجامعة - السنة الرابعة : العدد ١٠٢٩ - ص ٣٧٤

١٧ - مناهل الأدب العربى - المرجع السابق - ص٦١

٢٨ - الجامعة - السنة الثانية - الجزء ٢٢،٢٣،٢٤ - ابريل ١٩٠١ - ص٧١١

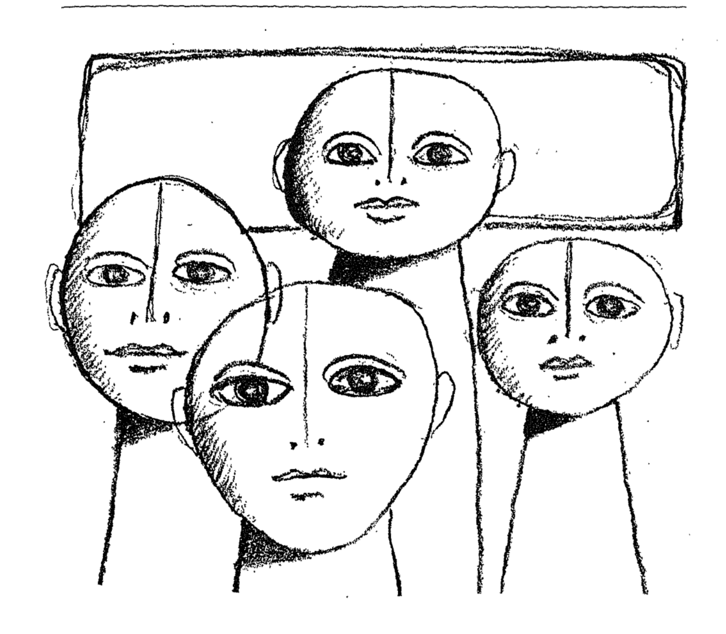
٢٩ - فرج أنطون - الدين والعلم والمال - المدن الثلاث - الإسكندرية - ١ يوليو ١٩٠٣ - المقدمة

٣٠- فرج أنطون - الدين والعلم والمال - المدن الثلاث - الإسكندرية - ١ يوليو ١٩٠٣ - المقدمة

٣١- المرجع السابق ص ١٤

٣٢- المرجع السابق ص٢٤

٣٣- الجامعة - السنة الرابعة، - الجزء الخامس - أغسطس ١٩٠٣ -



ص٢٩٧

٣٤- محمد عمارة - الأعمال الكاملة للإمام محمد عبده - الجزء الأول - المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت - ص ٦٧٣

٣٥ - نقولا حداد - ترجمة حياة فرح أنطون - ملحق مجلة السيدات والرجال - ص ١٤

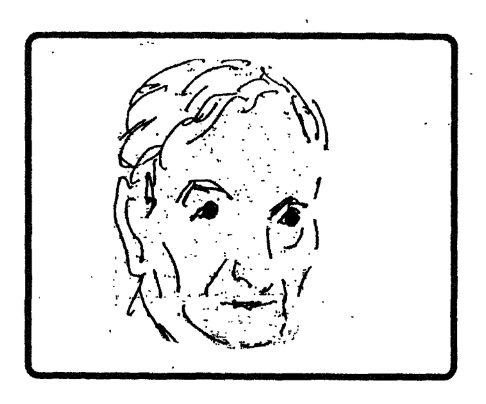
٣٦ - الأهالى ٣-١-١٩٢١

٣٧ - الأهالى ١٥-٢-١٩٢١

ملـــف

ألبير قصيرى:

بـرنس، مــتــأنق، كــســول



عندما رحل ألبير قصيرى منذ أيام قليلة، كان قد سلخ من عمره قرنا كاملا إلا خمس سنوات (١٩١٣ - ٢٠٠٨)، قضى نصفه الأول فى مصر، حيث ولد بالقاهرة، وقضى نصفه الثانى فى الغرفة رقم ٥٨ بفندق لويزيان بشارع سان جيرمان فى باريس، التى شد الرحال إليها فى أواخر الأربعينيات، ليعيش فى المدينة التى يحيا فيها الأدباء الذين أحبهم فى قراءاته الأولى بالفرنسية. فى هذه الغرفة عاش ما يزيد على نصف قرن، وكتب ثمانية كتب هى: منزل الموت المؤكد، أناس نسيهم الله، شحاذون ونبلاء، العنف والسخرية، طموح فى الصحراء، ألوان العار، مؤامرة المهرجين، كسالى الوادى الخصيب.

على مقهى «فلور» بسان جيرمان التقى بأصدقائه: كامو، سارتر، سيمون دى بوفوار، جان جينيه، جيا كومتى.

وقد يستهجن البعض فلسفة قصيرى التى كان يعلنها ويعيشها: كمواجهة الاستبداد والطغيان بالكسل، وكقوله «البطالة لازمة للتأمل»، وكبغض العمل والنشاط والانتماء السياسى، لكن هؤلاء المستهجنين سيعيدون النظر فى استيائهم، إذا تذكروا رواياته المميزة «على قلة عددها» التى تحفل بالاحتفاء بالمهمشين والمطحونين و«المستذلين المهانين» - بتعبير دستويفسكى الذى يشبهه قصيرى فى كثير من عالمه الروائى، هذا العالم الروائى الذى هو مزيج من الوجودية والأبيقورية - اللذة الحسية الصرف - والعدمية والتمرد الغاضب.

ربما نسى قصيرى اللغة العربية «لكننى لم أنس وطنى»، فهو يقرر بجلاء «أنا كاتب مصرى يكتب بالفرنسية»، وعلى الرغم من جوائز الأكاديمية الفرنسية والمتوسط، فقد ظلت فى أعماقه لمحة من صوفية الشرق التى تقول «استغن تملك»، جعلته لا يمتلك شيئا لأن «الامتلاك هو ما يجعلك عبدا».

رحل البير قصيرى، إذن، ولم يترك سوى رواياته «حولت أسماء البكرى إحداها إلى السينما: شحاذون ونبلاء» التى ترجمت للعديد من اللغات العالمية، وسوى منديل حريرى أنيق كان يلفه - فى السنوات العشر الأخيرة - حول عنقه ليدارى أثر الجراحة التى ذهبت بأحباله الصوتية بعد مرض خبيث، وسوى جملته الباهرة: «الكرامة: الفخامة الوحيدة للفقر»! ■

حلمي سالم

أدب ونقد

الغائض فى الأحشاء

عبده وازن

لئن كان ممكناً استخلاص «فلسفة» البير قصيرى من صميم أعماله، فهى حتماً «فلسفة الكسل». فهذا الكاتب الذى سمّى «أشهر كاتب كسول فى العالم» والذى ورث «البطالة» عن جدّه وأبيه الثريين اللذين لم يعملا، ارتقى بـ «الكسل» من مفهومه المزاجى أو السلوكى الى مرتبة الموقف الوجودى أو العبثى. كان الكسل كما عاشه واخترعه فى رواياته حافزاً على مواجهة الحياة والزمن، وطريقة فى الانتماء الى الوجود. وقد يشبه الكسل لديه حال الانسحاب من العالم والانزواء والنسك، ولكن فى قلب العالم نفسه. هكذا عاش هذا المبدع الكسول وكأنه طيف لا يملك شيئاً، بل كإنسان نكرة لا يعرف ما معنى البيت ولا حتى «فاتورة الكهرباء» كما يعبّر. لكنه عاش بين كتبه وأوراقه، يقرأ ويحبّر الصفحات، بهدوء يخفى فى صميمه توتر الإبداع. أما أشخاصه الذين جعلهم مصابين بداء «الكسل» ومنهم مثلاً أبطال رواية «كسالى الوادى الخصيب» وبعض قصص «الناس الذين نسيهم الله» فلا يدرى القارئ إن كانوا مرآة الكاتب أو كان الكاتب مرآة لهم. إنهم يشبهونه فى عدم اقبالهم على الحياة وفى العيش بهدوء خارج سطوة الزمن. لكنهم طبعاً لم يكونوا مثله مبدعين بحسب عبارة البير كامو - صديقه - التى مدح بها الكسالى معتبراً إياهم مبدعين كباراً ولو لم ينتجوا.

مات البير قصيرى كما رغب فى أن يموت، وحيداً فى غرفة الفندق الذى اقام فيه نحو ستين عاماً، غير محاط بأهل أو زوجة أو أبناء. مات مثلما عاش، بل كما شاء أن يعيش على هامش الحياة نفسها، بلا عمل سوى الكتابة، منسياً مثل أشخاصه المنسيين، متكاسلاً ولكن متوقد الذاكرة والعقل. سئل هذا الكاتب الكبير مرة عن الأدباء الذين يقرأهم، فأجاب: «لقد رحلوا جميعاً». وها هو ينضمّ اليهم هاجراً العالم الذى لم يحلم يوماً فى تغييره.

هذا الكاتب الذى فتنتُ بأعماله مثل الكثيرين وقراته وكتبت عنه حاولت كثيراً أن التقى به فى باريس، لكننى لم اتمكّن إلا مرّة واحدة قبل عامين. كانت أعماله الكاملة صدرت فى جزءين وكان هو فقد القدرة على الكلام بعد جراحة فى الحنجرة، وكان يرفض مقابلة احد، لا سيما أهل الصحافة. أما اداته الوحيدة للتواصل مع العالم فكانت ناشرته الفرنسية جويل لوسفيلد التى أحبّته ورعته حتى ساعته الأخيرة. فى شتاء العام ٢٠٠٦ استطعت أن أخترق عزلته فى غرفته الصغيرة فى فندق «لويزيانا» فى شارع «السين» المتفرّع من جادة سان جيرمان. وقد استعنت بإحدى الصديقات التى اقنعته عبر الهاتف فى بهو الفندق بأن يفتح الباب لنا ويستقبلنا لدقائق. كان موظف الاستقبال الحائر بأمر هذا «النزيل» الأبدى قد بدّد حماستنا مؤكداً أنه لا يستقبل سوى ناشرته. لكننا صعدنا وفتح لنا الباب وحدثنا بالإشارة ولم يدعنا الى الجلوس، وغرفته اصلاً تكاد لا تتسع لسرير وطاولة وكرسى وبضعة كتب على الرفوف. ما أضيق عالم البير قصيرى الواقعى: غرفة لا تتجاوز ستة أمتار مربعة هى كل «مملكته». لكن هذه الغرفة الدافئة كانت منطلقه لبناء عالم شاسع ورحب هو عالمه الروائى والمتخيّل بأحداثه الواقعية وشخصياته الكثيرة. تلك الدقائق لا انساها ولا انسى قامة هذا الرجل التسعينى التى لم تنحنِ. لكن الفرحة بلقائه لم تخل من اسى (غير مبرّر طبعاً)، اسى على حال هذا الكاتب الرائد الذى اختار قدره بنفسه رافضاً اغراءات الحياة. لكن البير قصيرى لم يكن نزيل غرفته فى ذلك الفندق فقط، بل كان أحد وجوه الشارع الجادة وبعض مقاهيها الشهيرة، لا سيما مقهى «فلور» الذى كان يقضى فيه ساعات وحيداً أو مع اشخاص عابرين.

فى هذه المنطقة من الحى اللاتينى عاش قصيرى الثورة الأدبية الحديثة ورافقها منذ الأربعينات من القرن الماضى أيام «الغليان» الثقافى. هنا تعرف الى البير كامو وجان جينه وجان بول سارتر وهنرى ميلر، والى رسامين كبار وفنانين. وهؤلاء أصبحوا أصدقاء له ورفاقاً فى جلسات المقاهى. ألبير كامو سعى الى طبع مجموعته القصصية الأولى فى باريس، وهنرى ميلر ساهم فى نشرها بالانكليزية فى الولايات المتحدة، وكتب يقول عنه فى المقدمة: «ما من كاتب حىّ وصف، بطريقة مؤثرة وقاسية، حياة أولئك الذى يمثلون فى الجنس البشرى، عامة الناس المغمورين». لم يكتب قصيرى فعلاً إلا عمن سماهم طه حسين «المعذبين فى الأرض»، أولئك الفقراء والمتسولين والمشردين فى الأحياء المصرية، فى القاهرة والاسكندرية ودمياط. وربما سبق قصيرى الكاتب نجيب محفوظ فى ولوج العالم «السفلى» والبائس الذى يمثل

الوجه الآخر للقاهرة وسائر المدن. فقصصه الأولى التى شكلت كتابه الأول «الناس الذين نسيهم الله» ،كان نشرها فى صحف فرنكوفونية فى مصر بدءاً من العام ١٩٣١، حينذاك كان نجيب محفوظ يعمل على الرواية التاريخية مستعيداً محطات من تاريخ أرض الكنانة. وكانت أولى رواياته «عبث الأقدار» (١٩٣٩) وتلتها «رادوبيس» (١٩٤٣) ثم «كفاح طيبة» (١٩٤٤). ولعلّ المقارنة بين روايات محفوظ اللاحقة وروايات قصيرى قد تكشف العلاقة بين هذين الكاتبين اللذين لم يجمعهما سوى العالم «السفلى» الحافل بالغرائب والطرائف والمآسى، وبالشخصيات المهمّشة والبائسة، الطيبة والشريرة.

ظلّ البير قصيرى يصرّ على استيحاء البيئة والواقع المصريين على رغم هجرته وطنه الأم منذ العام ١٩٤٥ واختياره اللغة الفرنسية أداة تعبير وبطاقة انتماء إلى عالم الأدب. وإصراره على جذوره المصرية دفعه الى رفض الهوية الفرنسية مؤثراً أن يظل روائياً مصرياً فرنكوفونياً لا فرنسياً. إلا أن أصالته كمواطن مصرى مهاجر وليس مقتلعاً كما يخال البعض، جعلته «غريباً» أو «هامشياً» فى فرنسا تماماً مثلما جعله اختياره اللغة الفرنسية «غريباً» و «هامشياً» فى وطنه. فهى لم تُترجم الى العربية كما ينبغى لها أن تترجم وقد عبّر مراراً عن تبرّمه ازاء الترجمات العربية التى لم تنج من مقص الرقيب والركاكة والضعف. ولم يعرف قصيرى أيضاً الشهرة التى من المفترض أن يعرفها كرائد من رواد الرواية المصرية الفرنكوفونية والفرنسية.

ولعل كاتباً فى حجم البير قصيرى كان قادراً أن يستفيد كثيراً من «لغته» الفرنسية وأن يخوض عبرها موضوعات «عالمية» وقضايا عصرية على غرار بعض الكتّاب الفرنكوفونيين. لكنه أصر على «القضية المصرية» إذا صح التعبير، رافضاً الخروج من شرنقته التى نشأ داخلها. فراح يستوحى «الحياة» المصرية فى فجاجتها وواقعيتها ولكن عبر أسلوب طريف ولغة فاتنة. ولم تفقده لغته هذه، المتينة والمسبوكة، عفوية التعبير التى تجلت عبر اعتماده بعض المصطلحات الشعبية المصرية والتعابير العامية والحوارات الحية واليومية. وبدت شخصياته كأنها تتكلم «مصرياً» ولكن بالفرنسية.

وتذكر بعض حوارات هذه الشخصيات فى طرافتها وصلافتها باللغة الطالعة للتوّ من الشارع والأحياء. وبدا البير قصيرى كأنه حين يكتب لا يفكر إلا بالعربية (أو المصرية) من غير أن يقع لحظة فى شرك الثنائية اللغوية، أو ما يسميه الفرنسيون «أرابسيم» وفى الركاكة التى تنجم عن هذه الثنائية. فهو يمنح جملته زخماً عربياً يجعلها تختلف عن الجملة الفرنسية. وهكذا لم يكن البير قصيرى كاتباً فرنسياً يكتب عن الحياة المصرية، بل كاتباً مصرياً فرنكوفونياً يكتب

عن مصر عبر لغة فرنسية جداً. اما ما يميّز ادب قصيرى عموماً فهو ابتعاده من النزعة «الإكزوتيكية» المفتعلة التى سعى وراءها بعض الكتّاب المغاربة واللبنانيين بغية وَبهار القارئ الفرنسى. فالكاتب المصرى الذى لم يكتب إلا عن البيئة المصرية لم يقصد نقلها الى القراء الفرنسيين مفضوحة أو مضخمة أو مستلبة مقدار ما غرق فيها وانتمى اليها وتبنى قضايا الناس الذين كان يشعر فى قرارته انه واحد منهم.

«لا سيرة لى»

عندما سئل قصيرى مرة عن سيرته الشخصية، قال للفور: «لا سيرة لى. لم افعل شيئاً فى الحياة. كل ما فعلت أننى اتسلى». وقد ظن الكثيرون ممن لا يعرفونه انه هاجر مصر هرباً من الاضطهاد السياسى أو الدينى، فيما هو غير معنى بالسياسة بتاتاً. وقد عبّر مرة بسخرية شديدة عن «عدم انتمائه» الدينى والطائفى قائلاً: «لست قبطياً، إننى من الطائفة الأرثوذكسية الروسية أوه... اننى من الطائفة الأرثوذكسية البيزنطية أوه... اننى أرثوذكسى... إننى... إننى لا شىء مطلقاً». ومن يرجع إلى روايات قصيرى وقصصه يشعر فعلاً أنه ليس إلا واحداً من هؤلاء «المواطنين» الذين اختلقهم على صورته كى يكون بدوره على صورتهم، هؤلاء الذين نسيهم العالم والقدر. وهنا لا يسع قارئ ألبير قصيرى إلا ان يتذكّر جوهر فى رواية «شحاذون ومتعجرفون» الذى ارتكب جريمة من أجل أساور العاهرة أرنبة من غير ان يدرى أنها مزيّفة، وكذلك يكن الذى تطارده الشرطة والكردى المهمش وسواهم. ولا يسعه ايضاً إلا ان يستعيد جلال المستسلم لإغراء النوم فى رواية «الكسالى فى الوادى الخصيب» وشقيقه رفيق الذى يصادق غانية، وسراج والأب حافظ الذى يسعى الى الزواج على رغم «الفتق» الذى أصيب به... وكذلك عبدالعال فى رواية «منزل الموت المؤكد»، بائع الشمام الذى لا يعمل طوال السنة إلا خلال موسم الشمام وأحمد صفا المحتال والزبال ومرقّص القرود... شخصيات طريفة، ترفض العمل، تعيش كيفما اتفق لها أن تعيش، مستسلمة لقدرها الذى تساهم فى صنعه ولا تحلم بالثورة إلا نادراً ونادراً جداً. انها شخصيات سعيدة فى بؤسها لا تسعى الى تغيير واقعها، ترتكب الموبقات حيناً وتنحرف ولا تخشى العواقب.

الرواية الأخيرة

فى العام ٢٠٠٠ وبعد أكثر من خمسين عاماً على هجرته وطنه الأول وبعد ست روايات ومجموعة قصصية (صدرت فى باريس فى طبعات مختلفة) فاجأ ألبير قصيرى قراءه برواية جديدة هى «ألوان العار». هذه الرواية ستكون روايته الأخيرة وكان يدرك انها الأخيرة إذ قال بعد صدورها وفوزها بجائزة المتوسط:

«ما الذى يمكننى أن أكتبه بعد هذه الرواية؟ لقد شتمت فيها الجميع». وفى هذه الرواية البديعة التى لم تنل ما تستحق من رواج، لا سيما فى مصر، يصر قصيرى على استيحاء مصر الخمسينات (أو الستينات) وعلى ولوج عالم القاهرة وبعض الأحياء الشعبية الفقيرة (حى السيدة زينب، الحسين...). إنها رواية مناخ أكثر مما هى رواية احداث، فهى تظل من غير نهاية محددة أو متوقعة وكأن الذريعة الرئيسة التى كان من الممكن أن تحرك الأحداث جعلها الروائى مجرد وسيلة للسخرية. واقصد بالذريعة الرسالة التى وجدها أسامة (النشال الظريف) فى محفظة سليمان متعهد البناء وكان سرقها منه حين خروجه من نادى الأعيان. والرسالة لو أذاعها اسامة (ورفيقاه اللاحقان نمر وكرم الله) كانت لتثير فضيحة كبيرة إذ انها موجهة من شقيق وزير الأشغال العامة الى متعهد البناء الثرى جداً والملاحق قانونياً فى تهمة الغش فى تشييد بناء لم يلبث أن تهدم قاضياً على خمسين مواطناً.

«ألوان العار» رواية مناخ تصنعه شخصيات ثلاث رئيسة تتقاطع معها شخصيات أخرى ابرزها سليمان متعهد البناء الغشاش. وإن افتتح قصيرى الرواية عبر الحدث اليتيم الذى قام به أسامة عبر نشله سليمان فإن أسامة لن يكون هو الشخصية الوحيدة أو الرئيسة فى الرواية على رغم أهمية النموذج الإنسانى الذى يمثله. وكان قصيرى أصلاً استهل روايته استهلالاً مشهدياً واصفاً خلاله حركة «البشر» فى الشوارع التى تؤدى الى ميدان التحرير الشهير فى القاهرة. ولم يصف هؤلاء البشر المتسكعين والمتعطلين عن العمل والكسالى والمتنزهين تحت شمس حارقة (يسميهم بـ «الهازئين الأبديين» المتصالحين مع بطالتهم وكسلهم) إلا لينتقل فوراً الى أسامة النشال الظريف الذى كان يتكئ على الدرابزين مراقباً حركة هؤلاء «البشر» فى العاصمة التى أضحت «قرية نمل» كما يعبّر. ويبدا الروائى (أو الراوى) كأنه يصف حركة البشر من خلال عينى أسامة نفسه، إذ يقول: «أكثر ما كان يبهج أسامة أن يتأمل الهباء». أما أسامة كما يقدمه الراوى فسارق شاب فى الثالثة والعشرين، ذو عينين سوداوين «يلتمع فيهما بريق لهو دائم». يرحل البير قصيرى تاركاً وراءه ثمانى روايات ومجموعة قصصية وديواناً شعرياً مجهولاً عنوانه «النهشات» وكان صدر عام ١٩٣١ فى القاهرة. وقد يكون الحصول عليه حدثاً بذاته ولو لم يعتبر قصيرى نفسه شاعراً. فهذا الديوان يندّ حتماً عن الخطوات الأولى التى خطاها قصيرى فى عالم الكتابة الذى كان لا يزال مبهماً فى نظره. غير أنّ هذا الكاتب الذى كان مقلاً استطاع أن يكون كاتباً كبيراً بحياته الفريدة وعالمه الروائى الفريد ■



مصــــــرفى القلب

مصطفى نور الدين

مات ألبير قصيرى فى باريس يوم ٢٢ يونيو الماضى وأفردت له كل الصحف والمجلات مقالات تقريظ تليق بعملاق لم يبال فى حياته بكلمة تكتب عنه ولم يمنح إلا نادرا حوارا لجريدة أو للتلفزيون. ما يلخص حياة قصيرى فى كلمة هى أصالة فكره فى تجسيده لنمط حياة. فعالمه رسم حدوده فيما يكتبه ففيه مالا إضافة له كتعبير لرفضه للعالم الاصطناعى بقيمه المادية الكاذبة. فالمال يفقد الإنسان قيمته ويصير عبدا له وكلما كسب أراد المزيد فى حين أن الفقر حرية فلا تخسر شيئا لا تملكه.

ولد بالقاهرة فى ٣ نوفمبر ١٩١٣ فى أسرة متيسرة وشق طريقه فى الأدب بعد سنواته الأولى فى مدارس فرنسية ثم سافر لفرنسا فى السابعة عشرة. عمل فى البحرية التجارية بين ١٩٣٩ و١٩٤٣. وجال بين أمريكا وانجلترا واستقر بباريس فى أواخر ١٩٤٥ .

كان المرور بالحى اللاتيني فى قلب باريس تواكبه فى الذهن صورة ألبير قصيرى فهو أحد معالمه حيث سكن غرفة متواضعة بفندق "لا لويزيان" بشارع "السين" منذ ١٩٥٢ ومات بها. قمة أناقته حتى أيام قليلة قبل وفاته تلفت نظر المترددين على مقهى "فلور" ويكاد يكون مقعده محجوزا فيه منذ عشرات السنين. فهو المقهى الذى شهد عصر الثقافة الذهبى منذ الأربعينات من القرن الماضى. وكانت صحبة قصيرى اليومية طوال ١٥ سنة هى من قمم الثقافة والفكر والفن مثل ألبير كامو وجان بول سارتر وبوريس فيان وجان جينيه والمطربة جوليت جريكو والفنان جاكوماتى...

ولا يمكن التفكير فى قصيرى دون أن تتوارد الأفكار عن كتاب "تمجيد الكسل" لمؤلفه "بول لافارج". ولكن الأكثر حضورا للذهن رواية "بارتلبى الكاتب" للروائى الأمريكى الكبير "هيرمان ميلفيل" صاحب رواية "موبى ديك". ففلسفة "بارتلبى" هى عدم فعل شىء كمنهج فى الحياة. وتلك كانت فلسفة ألبير قصيرى الذى قضى حياته الباريسية دون مهنة إلا الكتابة التى قال أنه لا يعرف عمل شىء غيرها.

كانت أيام قصيرى هى التجول فى شوارع باريس لمراقبة البشر وخاصة الفاتنات من الفتيات التى شارك ألبير كامو الجولات فى مغازلتهن أيام الشباب. فالتسكع شرط للكتابة أنشده الشعراء من بودلير فى كتاب إلى "ابولينير". ولكن الكتابة هى أيضا الصمت كما يقول موريس بلانشو. فالعزلة والتوحد شروط الإبداع التى اتبعها قصيرى طوال حياته.

وانتج قصيرى رغم الكسل ثمانى روايات ومجموعة قصص قصيرة. "الناس الذين نسيهم الرب" (١٩٣١) بالعربية والفرنسية ثم "منزل الموت الأكيد" (١٩٤٤) و"كسالى الوادى الخصيب" (١٩٤٨) و"شحاذون ونبلاء" (١٩٥٥) و"العنف والوهم" (١٩٦٤) و"مؤامرة مهرجين" (١٩٧٥) و"طموح فى الصحراء" (١٩٨٤) الذى يرى فيه البعض التنبؤ بحرب الخليج و"ألوان النذالة" (١٩٩٩) وهو أخر ماكتبه والذى يلوح فيه أيضا تصوره لكارثة "إعصار كاترينا" بل لهجوم ١١ سبتمبر. وقد تحولت رواية "شحاذون ونبلاء" لفيلم من إخراج أسماء البكرى. وفى عام ٢٠٠٤ تم تبنى رواية "كسالى فى الوادى الخصيب" كعمل مسرحى.

ومن بين الأشياء النادرة الحوار الذى أجرته معه واحدة من أهم المجلات الأدبية فى فرنسا "لو ماجزين ليترير" فى نوفمبر ٢٠٠٥.وكتبت تعرفه : "ألبير قصيرى كاتب نادر فهو لا يكتب إلا رواية كل عقد من الزمن. وكل كتاب من أعماله جوهرة تمجد، بالفرنسية، الحياة فى الشرق، حياة فقراء مصر الذين يزرعون، بمرح، نوعا من الحكمة يمارسها هو نفسه فى باريس." قصيرى لا يكتب إلا عبارتين فى الأسبوع فهى فلسفة فى اقتصاد اللغة حيث يبحث أياما طوالا عن الكلمة المناسبة لتعبر عن الفكرة التى تراوده. مقل ولكن يسبر غور المجتمع المصرى الذى عايشه فهو كما يقول "لم يغادر القاهرة مسقط رأسه لينسى مصر". فمصر معه فى الحجرة وفى شوارع باريس فالبشر هم البشر.

ولم يظهر قصيرى فى التلفزيزن إلا مرة واحدة فى حوار لمدة عشرين دقيقة وذهب مع الصحفى لمصر ليزور الأماكن التى عهدها فى فترة الشباب. وهو لقاء قبله لكى لا يخذل صديقته الناشرة الشابة "جويل لوسيفلد" التى أصدرت أعماله الكاملة فى جزئين عام ١٩٩٣.

ونال هذا الكسول العديد من الجوائز إذ حصل علي جائزة جمعية الأدباء عام ١٩٦٥ وعلى جائزة الأكاديمية الفرنسية للفرنكوفونية عام ١٩٩٠ وجائزة البحر المتوسط عام ٢٠٠٠. بل جمعت دار النشر أعماله الكاملة فى مجلد واحد عام ١٩٩٣ وهو تقليد فرنسى للكتاب ذوى الأهمية عادة ما يحدث بعد وفاتهم، كما لو كانت هناك حاجة للاحتفال بصمته بفتح الكلام حوله بدلا عنه. ويكون قصيرى بذلك

ثانى كاتب مصرى يكتب بالفرنسية تنشر أعماله الكاملة بعد جورج حنين الذى ساهم فى الحركة السريالية بكتابات هامة، وشاركه قصيرى فى تأسيس جماعة "فن وحرية" ما بعد الحرب العالمية الثانية.

ومن أهم جوانب فلسفة قصيرى رفضه لنمط الحياة القائم على الملكى، ولكن عدم اكتراثه بالعالم وما يدور به لا يعنى عدم التنديد به وكشفه بشكل ساخر. "فموت طاغية لا يعنى نهاية الطغيان" ولكن "كل هذا هراء" هى تجسيد لرؤية يجسدها هذا العالم الذى يلهث وراء المال.

إن رواياته تعكس ما يمكن تسميته بالجدل السلبى فالأسئلة التى تطرحها لا تعنى الموافقة عليها ولكن تحليل كيف يواجه الشعب الواقع الظالم للاستمرارية فى الوجود بكرامة. ومن هنا يحق التساؤل : هل هو فعلا الكسل الذى مجده كفلسفة لمواجهة الظلم الاجتماعى بدعوة كل المواطنين للكف عن العمل وامتهان التسول للعيش، فحينها تسقط كل النظم الظالمة؟ أو أن الحل فى السرقة إذ الكل يسرق بطريقة أو أخرى؟ أم الخلاص فى قضاء الإنسان الحياة فى النوم ليله نهاره ولا يرتكب آفة العمل؟

قصيرى يلوح فى حياته الخاصة كمن يقول مع "سليمان الحكيم" :"باطل الأباطيل. الكل باطل. ما فائدة الإنسان من كل تعبه الذى يتعبه تحت الشمس ؟ ... لا يستطيع الإنسان أن يخير بالكل. فالعين لا تشبع من النظر والأذن لا تمتلئ من السمع. ما كان فهو ما يكون، والذى صنع فهو الذى يصنع، فليس تحت الشمس جديد"

وبرغم ذلك فان قصيرى يتمسك بالحياة. إذ كان على نقيض "بول لافارج" الذى مجد حق الكسل فى المجتمع الرأسمالى الاستغلالى وانتحر مع زوجته (لورا كارل ماركس) لتحاشى الشيخوخة وعواقبها، فإن قصيرى عاش حتى الثمالة فلم يقهره المرض ولأنه أحب الحياة حتى الموت. وعندما فقد القدرة على الكلام بعد جراحة لسرطان الحنجرة لم ينزعج "إذ كف عن الإجابة عن أسئلة الحمقى". ثم أن معظم أصدقائه من الكتاب والفنانين سبقوه إلى الموت.

هذه الفلسفة هى أيضا فلسفة زاهد فبغرفته المتواضعة لا أشياء ذات قيمة. هو مجرد ساكن دائم فى فندق يشبه فى ذلك صديقه الكاتب الكبير "جان جينيه". فالملكية أس المعاناة. والفقير المعتز بكرامته هو الأرستقراطى الحقيقى. عاش مما تدره عليه كتبه كحق مؤلف ترجمت أعماله إلى ١٥ لغة وبعضها تحول إلى سيناريو مثل "شحاذون ونبلاء".

وعاش قصيرى لا يملك من الدنيا شيئا بحجرة الفندق حيث يعثر عما يبحث عنه فى تلك المساحة الصغيرة الكافية لحياة سعيدة حتى

النهاية التى ينتظرها دون خوف. ولكنها حياة ممتلئة بالاستمتاع فى بساطتها فى صحبة الأصدقاء من الكتاب والمفكرين والفنانين وكذا بعشق متواصل للمرأة. أما لماذا يكتب قصيرى ؟ يجيب: "حتى إذا ما انتهى قارئ من أحد كتبى يقرر عدم الذهاب للعمل".

ما يقوله قصيرى عن شخصية "جوهر" فى روايته "شحاذون ونبلاء" هى ذات الكلمات التى أدلى بها فى حوار نادر لمجلة أدبية فرنسية ووصف غرفته فى الفندق تكاد تقترب من الغرفة التى يسكنها جوهر الذى "يحيا بأقصى درجات التدبير المادى. فأدنى فكرة للرخاء استبعدها منذ زمن بعيد من ذهنه. كان يكره أن يحاط بالأشياء، فالأشياء تحتوى على بذور البؤس وأكثر أصناف البؤس الساكنة، تلك التى تولد الجنون بوجودها الذى لا فائدة من خلفه. فهو لا يعنى أنه كان حساسا أمام مظاهر البؤس، فهو لا يمنح هذا البؤس أى قيمة عينية فالبؤس ظل فى نظره دائما مسألة مجردة".

فى رواية "شحاذون ونبلاء" أو معتدون بأنفسهم، إعادة لرسم شخصية بطل "الجريمة والعقاب" لدوستيوفسكى أو لشخصية بطل رواية "الغريب" لألبير كامو، من منظور مصرى. فالقاتل فى روايتى دوستيوفسكى وكامو يعاقب لجريمة القتل التى يرتكبها كل منهما الأول بالمصادفة للسرقة والثانى دون سبب إلا بريق السكين فى الشمس لتثير استفزاز البطل.

أما لدى قصيرى فالمجرم يظل طليقا فالعلاقات الاجتماعية الفاسدة تسمح للمجرم بالإفلات من العدالة. فالمجتمع المصرى فى روايات قصيرى عملا أدبيا فحسب وإنما دراسة لعالم اجتماع "الحياة اليومية". فالقارئ المصرى يعيش المجتمع كما يعرفه بتفاصيله والأجنبى يكتشف عالما مدهشا ليدرك ما يعنيه "البعد الخفى فى الثقافة" بحسب مفهوم عالم الاجتماع إدورد هيل. أو تلك الأبعاد التى لا يمكن إلا عيشها لإدراك سلوك ونمط حياة مجتمع غريب يعجز عن "الإمساك" به من لا يحياها.

أن علاقة "جوهر"، أستاذ الفلسفة الذى تحول لمتسول، بالبشر فى حى الأزهر هى ذات علاقة قصيرى فى "الحى اللاتينى" فى باريس. "كان وقت الظهيرة. فى شارع الأزهر الواسع، المحتشد بجموع لا مبالية، هنا يعيش جوهر أقصى رضاه. هنا يتواجد عالمه المعهود، بين هذه الجموع ..." "فمن بين الكثير من الأشياء العبثية فعلا يلوح التسول مهنة كغيرها، العمل الوحيد العقلانى حقيقة."

ولعل أهم ما يميز قصيرى هو تلك الاستمرارية فى روحه المصرية برغم مغادرته للوطن فهو "مصرى، ولغته فرنسية." فرواياته لشخصيات من بسطاء المصريين بروحهم الخفيفة واستهتارهم وفكاهتهم الدائمة برغم البؤس. رسم

قصيرى شخصيات من واقع عاشه فى شبابه باستثناء روايته الأخيرة التى تصور مصر اليوم وعالم الفساد بها. واستطاع قصيرى أن يثرى اللغة الفرنسية بتلك النكهة اللغوية المصرية بشكل عبقرى.

وكأن صمت قصيرى الإرادى طوال حياته لم يكن كافيا فعملية جراحية حرمته منذ ثماني سنوات من الحبال الصوتية لاستئصال سرطان الحنجرة. فتوقف عن الكلام وعن الكتابة واكتفى بمشاهدة العالم الذى كان يراه جميلا برغم خداعه "كمشهد". فالقيمة الحقيقية فى الحياة ذاتها وفقدان الصوت مسألة تفصيلية.

إنه حكم سهل ومتسرع لصق الكسل بقصيرى إذ له نظرة أخرى. فهو يعتبر أن ما كتبه كثير وأكثر مما ينبغى فالكاتب يكرر نفس الفكرة فى أعماله اللاحقة. وهو قد يقضى الشهور دون خط كلمة، فهو ليس الكسل وإنما ضرورة التروى بالتفكير العميق. فالزمن الجارى بتأن هو للوصول إلى الكمال ولا يتحقق إلا بمراقبة العالم وكيف يسير، فهو أبعد ما يكون عن الكسل. فالملاحظة وصمت الكاتب وابتعاده عن زيف العالم بوسائل الإعلام وغيرها شرط للإبداع. ويلتقى قصيرى فى ذلك مع عمالقة الأدب مثل موريس بلانشو الذى لا تعرف له صورة إلا وهو فى سن التاسعة عشرة ومات بعد سن التسعين وكذا جان جينيه وصموئيل بيكت وجوليان جراي فكلهم لم يكن بينهم وبين الصحافة أو التلفزيون صلة. فالصمت ضرورى لكى تكتب وتاريخ الأدب القديم يقدم الكثير من النماذج مثل ملارميه وبول فاليرى اللذين اتخذا من العالم مكان قصيا ليترك الجميع آثارا خالدة.

وفلسفة قصيرى حيال العالم هى فلسفة غضب من فساده ومظهريته والتكالب على الامتلاك والجرى وراء المال دون الاستمتاع حقيقة بالحياة. وهذا الفساد ندد به فى روايته الأخيرة عن الأوضاع الكارثية التى نتجت من علاقة أمراء البترول والقوى الامبريالية. وعن مصر يروى فى رواية "شحاذون وأمراء" نكتة عن "قرية مصرية انتخبت "برغوت" كعمدة لها. واحتار المسئول عن الانتخابات، فليس من بين المرشحين من يدعى بهذا الاسم. ويكتشف أن "برغوت" هو أذكى حمار فى القرية. ولكن السلطات العليا لا تريد حمارا يمشى على أربع بل على اثنتين." ■

أدب ونقد



أعيد النظر فى ترجماتى

محمود قاسم

حدث أن كنت مرة فى زيارة لبيت المخرجة المصرية أسماء البكرى فى القاهرة، فعثرت على رواية فى عنوان «شحاذون ومتعجرفون» ورحت اقرأها بشغف شديد ولما كانت أسماء شحيحة فى إعارة الكتب للآخرين، وتبعاً لما تركته فىّ الرواية وجدتنى آخذها من دون استئذان وأنا فى طريق العودة إلى الإسكندرية فى القطار.

لم تسعفنى ضجة القطار فى ان استمتع بالقراءة، لكننى ما إن وصلت إلى بيتى حتى بدات فى ترجمتها ليس أبداً لأنقلها إلى القارئ العربى فأنا استمتع بما اقراه وأنا اكتبه أكثر مما أستمتع بالقراءة وحدها. وبدت الترجمة بمثابة اكتشاف لعالم غريب وجديد سبق أن قرات عنه فى روايات نجيب محفوظ، ولكن هنا يوجد مذاق مختلف تماماً. صحيح أن الرواية تدور أحداثها فى منطقة الأزهر التى دارت فيها أكثر من ثلث ما كتبه محفوظ، لكن الشخصيات هنا مختلفة تماماً، خصوصاً الأستاذ جوهر أستاذ التاريخ الذى قرر الاستقالة من الجامعة احتجاجاً على تزوير التاريخ فى المناهج الدراسية. وإذا كان «جوهر» استاذاً مصرياً فإن سلوكه العدمى أقرب إلى الشخصيات الأوروبية فى روايات البير كامو وسارتر. وباختصار فإن شخصيات قصيرى لها موقف محدد من الحياة. جوهر مثلاً يمكنه أن يعيش من دون أى متطلبات حياتية، وأن ينام فوق حاشية من ورق الصحف تتبلل من مياه غسيل الموتى وهو رجل يحلم بالحشيش الذى يهرب به من الواقع ويحب النوم نهاراً والاستيقاظ ليلاً. و «جوهر» هذا يرتكب ما سماه الكاتب الجريمة المجانية، فهو يقتل العاهرة أرنبة لمجرد أنه تصور

ان «الغوايش» التى تضعها حول معصمها من الذهب الخالص، فإذا به يكتشف أنها «فالصو» أى انه قتل بلا فائدة.

وليست هذه هى الشخصية الوحيدة فى الرواية، فهناك الكردى الموظف الثورى بلا سبب الأشبه بأبطال فيلم «ثائر بلا سبب» إخراج نيكولاس راى (١٩٥٥) وقام ببطولته جيمس دين قبل أن يكتب البير قصيرى روايته بأعوام عدة، أما الشاعر «يكن» فهو شخصية حقيقية عرفت فى العالم الثقافى، وهو أقرب الى أمل دنقل الذى لم يكن ظهر بعد فى الساحة الأدبية.

أما الشخصية الرابعة فهو الضابط الذى يحقق فى الجريمة ويكتشف سحر العالم السفلى للمدينة، فيقرر حين اكتشف الحقيقة أن ينتقل ايضاً إلى القاع. أهمية هذه الشخصيات كلها أن لها موقفاً من الحياة. رغم الزخم الملحوظ فى روايات نجيب محفوظ فإن الشخصيات التى تعيش فى الأماكن نفسها عند قصيرى تقف موقفاً محدداً من الحياة.

توقفت عند هذه الرواية، وبعد أن انتهيت من ترجمتها كان لا بد من نشرها، فتقدمت بها إلى الأستاذ فتحى العشرى المشرف على سلسلة «الرواية العالمية» الصادرة عن هيئة الكتاب وتحمس لنشرها وبدت المشكلة فى العنوان، فلا شك فى أن الترجمة الأقرب هى «شحاذون ومتعجرفون»، لكنها لا تعطى المعنى المطلوب، كما أن الترجمة اقرب الى المقولة الشعبية «شحات ومشارط»، لكنها كلها غير معبرة عن المعنى الأساس لدرجة أن أسماء البكرى اختارت كلمة «نبلاء» وهى التى تعرف الفرنسية خيرا منى عشرات المرات.

ونشرت الرواية، وهى تمثل اكتشافاً لكاتب مصرى كبير، لا يكاد احد أن يعرفه فى مصر. كاتب يجب أن يقرأ فى اللغة العربية لأسباب عدة أولها أن قصيرى كتبها بعقلية مصرية حتى وان تم ذلك باللغة الفرنسية، والأرجح أن الكاتب الفها لزملائه الذين يعرفون اللغة الفرنسية من المصريين الفرنكوفونيين، وليس فى المقام الأول للفرنسيين، وتكرر هذا فى روايات أخرى. اعترف بعد هذه الأعوام أننى غيرت فى الترجمة عبارة واحدة، فنور الدين الضابط يقول للشاب سمير «أريد أن أنام معك» وقد غيرت هذا المعنى الذى لم يغفره لى الكثيرون إلى «أنت تعجبنى».

أما الذى لا يغتفر لى فهو أن الكاتب اسمى بطله بـyegen. فى تلك الفترة كان مناحم بيغن لا يزال فى السلطة وخشيت أن يتم القول إن قصيرى هو كاتب يهودى يؤصل للمثقف اليهودى، واكتشفت فى ما بعد أن البطل ليس مثلما سميته «يحيى» ولكن «يكن»، ولا أعرف لماذا لم يكتب المؤلف حرف

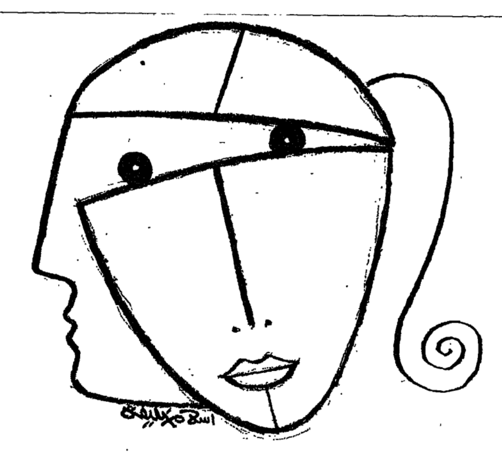
الكاف فى الاسم.

وددت ان أغفر لنفسى أننى استعرت الكتاب، فأبلغت أسماء البكرى باكتشاف النص وطلبت منها ان تقوم بإخراجه هى التى كانت تبحث دوماً عن نص تكتبه وتخرجه للسينما. وحقيقة، لم يضايقنى أنها لم تستعن بى فى كتابة الحوار لأننى تلقيت الكثير من التقريظ والهجوم على ترجمة الرواية، وأحسست أن خريطة الأدب فى مصر يجب أن تتغير بترجمة الرواية واكتشاف ألبير قصيرى فى لغته الأصلية. وبالفعل عندما جاء الرجل إلى مصر بعد طول غياب لتوقيع عقد الفيلم كان لى شرف ان اقابله وأن ارافقه فى رحلته داخل القاهرة، ورأيته يملأ التاكسيات التى كنا نركبها بالمزاح والنكات بلغة عامية غير مكسورة، ورأيت أمامى إنساناً محباً للحياة، لم يعلق على ترجمتى سوى بكلمة مدح كتبها فى أربع كلمات، ولما عرف أننى بصدد ان أترجم له رواية أخرى لم يعلق وانصاع لى عندما طلبت منه الذهاب لتهنئة نجيب محفوظ بحصوله على جائزة نوبل، وكان حصل عليها لتوه، والتقطت له صوراً مع نجيب محفوظ الذى بدا مجاملاً، لكنه لم يكن يعرف أى شىء عنه. ولعل هذا هو السبب الذى جعل قصيرى يتهمنى فى ما بعد بأننى أخذته إلى مكتب محفوظ فى «الأهرام». لكننى لم أبالِ، فالرجلان كانا يجب ان يلتقيا ولو لثانية واحدة. وحضر ألبير قصيرى تصوير المشاهد الأولى من الفيلم، فى إدارة أسماء البكرى، علماً أنها المرة الثانية التى يتم فيها تصوير الرواية سينمائياً بعد الفيلم الذى قام ببطولته جورج موستاكى. أما الرواية الثانية فهى «منزل الموت المؤكد» وهى الرواية التى كتب لها السيناريو يوسف فرنسيس وأخرجها جلال الشرقاوى عام ١٩٦٨ باسم «الناس اللى جوه».

ألبير قصيرى أطول قامة من ان تتحول رواياته إلى أفلام عادية، فهناك فارق واضح بين الجو الحيوى المتدفق فى رواية الكاتب وبين فيلم «شحاتين ونبلاء». هناك فرق واضح بين الموقف الساخر بين المحقق ومحصل الحكومة فى الفيلم والرواية.

أما موقف عبدالعال «العريجى» فى رواية «منزل الموت المؤكد» فهو لم يظهر قط فى الفيلم. قد نقتنع بموقف أستاذ جامعى يستقيل احتجاجاً على تزييف المناهج، أما عبدالعال الحوذى فهو مواطن آخر من مواطنى روايات قصيرى الذين لهم مواقف فى الحياة، فهو الذى يؤلب سكان البيت الأيل الى السقوط للوقوف ضد صاحب البيت من حرمانه ان يكون صاحب بيت وذلك بترك الدار. هذا الموقف يؤرق صاحب البيت، فهو من دون السكان الآخرين لن يصبح صاحب بيت.

بعد ترجمة المزيد من الروايات، عقب نشر ترجمة رواية «منزل الموت



المؤكد، التى صدرت عن دار سعاد الصباح، بدأت فى ترجمة رواية «العنف والسخرية، لنشرها فى سلسلة «الهلال»، وكان أبطال الرواية مجدداً أصحاب مواقف من الحياة، فهم يريدون إسقاط الحاكم متمثلاً فى المحافظ وذلك من طريق نشر رسوم كاريكاتورية تسخر منه. انها رواية تدور أحداثها فى مدينة ساحلية، وأبطالها لهم مواقف محترمة جداً فى الحياة. والتفتت أسماء البكرى إلى الرواية مجدداً، وكتبت لها السيناريو وبدت كأنها وقعت فى أسر الكاتب مثلى.

وكانت الرواية الرابعة التى ترجمتها هى «كسالى فى الوادى الخصيب».

ترجمت الروايات الأربع التى تدور فى المناطق الشعبية وعالم البسطاء من المصريين، بما انها مكتوبة فى المقام الأول للقارئ المصرى الذى يعرف اللغة الفرنسية. ولا شك فى أن ترجمة هذه الروايات ساعدت فى تغيير خريطة الأدب العربى فى مصر. فكم من أدباء مصريين تاهوا فى اللغات الأخرى من دون أن يقرأهم أحد فى بلادهم، وهم الكتاب الذين يعتبرون من الأجانب فى هذه البلاد.

البير قصيرى فى حاجة ماسة الى أن تترجم أعماله كافة إلى اللغة الغربية خصوصاً على يد مترجمين أكثر منى كفاءة ■

معلمي

چورج موستاكي

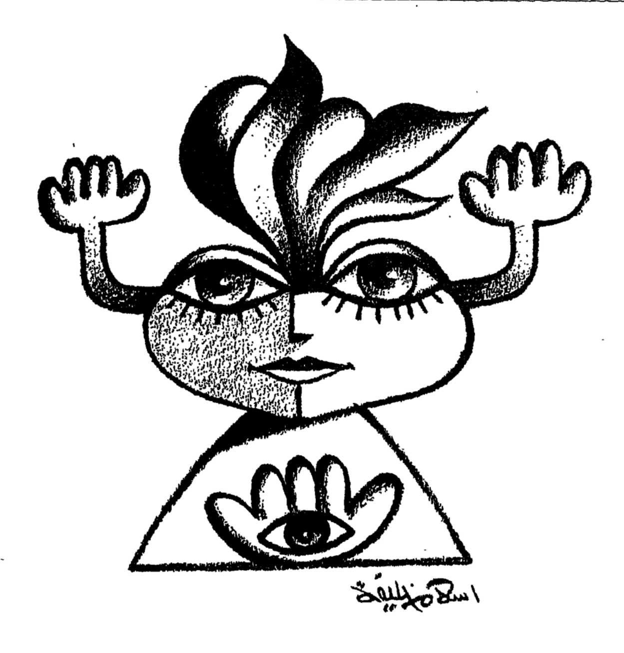
وجدناه ميتاً، ممدداً على الأرض، في غرفته الصغيرة المخصصة للطلاب في فندق «لويزيانا» الذي يقيم فيه منذ أكثر من خمسين سنة، وفي لحظة حياء أو كبرياء، وقد تميز بهاتين الصفتين، أخذ وقته قبل أن ينطفئ في لف جسده الهزيل بغطاء.. وكأنه أراد أن يبدو أنيقاً أمام الأشخاص الذين سيكتشفونه.

راحت صحته تتدهور منذ فترة فاستحوذ سرطانان في حلقه على أوتاره الصوتية، أما رجلاه فلم تعودا قادرتين على الإبقاء على توازنه. إلا بفضل عصا أو ساعد معين.

كان يستعيد قواه ليجتاز يومياً المسافة التي تفصل بين فندق «لويزيانا» ومقهى «دوفلور» الذي شكل أحد أعمدته.

في هذا المكان التقينا في العام ١٩٧١ في مناسبة إطلاق مشروع نقل أحد كتبه بعنوان «متسولون ومتعجرفون» إلى الشاشة، وكنت منذ زمن من بين القراء المعجبين به وقد أسعدني أن أؤدي على شاشة السينما دور جوهر، المتسول الفيلسوف. ساهمت ولادتنا في مصر والنظرة نفسها التي نتقاسمها إزاء الحياة والعالم، في إنشاء رابط خالد فيما بيننا. كان مولعاً بالفنون وحي الضمير. وكان يكتب بشح ولكن بدقة

چورج موستاكي مغن ومؤلف موسيقى فرنسي من مواليد الإسكندرية، والمقال نشرته صحيفة «لوموند»



كبيرة ويعطى للكسل معنى عقائدياً ومدمراً على غرار بعض العقلاء المعروفين الذين تعرفت إليهم فى القاهرة وهم يعلمون بجدية فن الكسل. وساهمت مراحل إعداد الفيلم فى تقاربنا أكثر فأكثر. ووجدنا فى الديكور التونسى الذى من المفترض أن ينقل صورة بلدنا الأم مصر السلوك اللاهى للشرق - أوسطيين ما جعل الأمر مسليا. وبات اختيار الصور الجميلة وطاولات قرطاج الجيدة أهم من ضرورات التصوير .لم يعرف الفيلم نجاحاً واسعاً ، وصارحنى بغية مواساتى قائلاً: ،لم ينجح إلا أنه ساهم فى نجاح صداقتنا، ■

تحـــقـــيق

فى الاحتفال بمئوية جامعة القاهرة

الجامعة وجماعات العنف

لبيبة النجار

كان لانخراط طلاب وأساتذة الجامعة المصرية فى الحركة الوطنية بعد هزيمة ١٩٦٧، وخاصة فى أعوام ١٩٦٨، ١٩٧٢، ١٩٧٣ وما بعدها، أثر حاسم على جميع الفئات الاجتماعية، وبصفة خاصة على ظهور تضامن واسع من المثقفين والكتاب والفنانين والمهنيين مع الحركة الطلابية الوطنية وشعاراتها حول التحرير والديمقراطية.

وفى المقابل أحدثت هذه الانتفاضة إنزعاجاً شديداً فى أروقة الحكم وتنظيماته السياسية، ولم يستطع العنف الأمنى والاعتقالات مواجهة هذا النهوض الوطنى الذى كان يتسع عاماً بعد عام، وهنا ظهرت فى رأس السلطة السياسية لعبة ضرب الحركة من داخلها. ظهرت جماعات العنف والبلطجة التى توجهت تحت حماية أجهزة الأمن لفض المؤتمرات بالقوة وتمزيق صحف الحائط وضرب المتظاهرين وغيرها من أشكال العنف الذى بدأ يظهر فى عام ١٩٧٣ مؤشراً على بداية مرحلة جديدة للعبة الخطرة باستخدام الدين فى السياسة وشق الحركة الوطنية وظهور الجماعات الدينية داخل جامعات مصر، ثم داخل المجتمع المصرى كله.

الميول الدينية

لم تنشأ الاتجاهات السياسية الدينية فى الجامعة أو فى المجتمع المصرى من الفراغ، فبعد هزيمة ١٩٦٧ ظهرت فى مصر عدة ميول معارضة لما حدث فى ١٩٦٧، فقد ظهر نقد يسارى لهذه النكسة يفسر الهزيمة بوجود الاستبداد السياسى وظهور الطبقة الجديدة فى قمة

السلطة وغير ذلك من أسباب موضوعية تنتهى عموما للأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، وقد ظهر هذا الاتجاه متمثلا فى مظاهرات العمال والطلبة عام ١٩٦٨ وأعوام ١٩٧٢، ١٩٧٣ وما بعدهما ، ولذلك كانت قيادة هذه الحركة الطلابية يسارية بالمعنى الواسع لكلمة يسار، وظهر فى نفس الوقت نقد دينى للهزيمة يفسرها بالابتعاد عن الدين والاعتماد على الدول الشيوعية وعلى رأسها الاتحاد السوفيتى وانتهاج جمال عبد الناصر للحل الاشتراكى، وأن الخلاص فى العودة إلى الدين وتطبيق الشريعة، وكان هذا الميل خافتاً فى مظاهرات الطلبة والعمال عام ١٩٦٨ أو مظاهرات السبعينيات.

من هنا كان يوجد فى الواقع الطلابى وفى المجتمع ميل وطنى يسارى معارض لسلطة السادات بعد خطاب الضباب الشهير، وبسبب ظهور الميول الساداتية للتقارب مع أمريكا فى ذلك الوقت مع ظهور ميل آخر أقل معارضة لسلطة السادات الذى كان قد بدأ يعلن عن دولة العلم والإيمان، ويطرح نفسه باعتباره الرئيس المؤمن ، بل ويصنع حالة تحالف جديدة مع التيارات الدينية ويفرج عن المعتقلين السياسيين من الاتجاهات الإسلامية، تمهيداً لما طبقته من انفتاح اقتصادى وفتح أبواب الاستثمار العربى والأجنبى بعد ذلك.

من هنا وقبل الدخول فى تفاصيل ما تم من صراع داخل الجامعة باستخدام العنف الأمنى ثم العنف الدينى نؤكد على الطابع الموضوعى لظهور الميول الدينية وظهور الجماعات الدينية كنتيجة لهزيمة يونيو ١٩٦٧ قبل استثمار السلطة لهذه الميول فى صراعها مع القوى الوطنية والانتفاضة الطلابية ودخول الجامعة فى قلب النضال الوطنى، ومحاولة السلطة كسر وواد الحركة من داخلها باستخدام الدين والميول الدينية.

بذور العنف

كان صيف عام ١٩٧٢ حاسماً فى تفكير سلطة الدولة والرئيس السادات فى ضرورة شق الحركة الطلابية عن طريق استخدام العنف، وكانت أجهزة الدولة قد جربت فض الاعتصام بالقوة واستخدام العنف الأمنى، وكان الطلاب والقيادات الطلابية اليسارية قد شعروا بثقة عالية بعد انتفاضة ١٩٧٢ وتضامن المثقفين معهم، فاستمرت ندوات ومؤتمرات الطلاب فى ذلك الصيف، حيث عقدت ندوة فى جامعة القاهرة ومؤتمر بجامعة عين شمس، وكانت القيادة لهذه الندوة وذلك

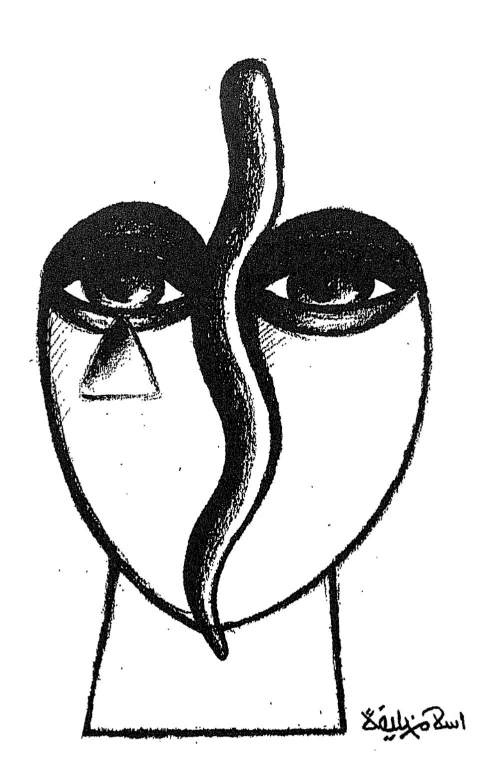
المؤتمر للمعارضين من الطلاب اليساريين، وفى نفس الوقت نظم الاتحاد العام لطلاب الجمهورية معسكراً صيفياً سياسياً تحت رعاية الحكومة بالإسكندرية. ويذكر أحمد عبدالله فى كتابه «الطلبة والسياسة» أنه فى ذلك الصيف سرت شائعات بأن فرقا خاصة من الطلاب يتم تدريبها للقضاء على النشاط السياسى الطلابى الصاعد باستخدام القوة، وأن العديد من هذه الفرق كانت تحت الإشراف المباشر لأمين التنظيم بالاتحاد الاشتراكى العربى محمد عثمان إسماعيل، فهل كانت إشاعة حقاً؟!! فى مقابله بين أحمد عبد الله والدكتور أحمد كمال أبو المجد يذكر الأول - فى كتابة المذكور - أن الدكتور أبو المجد برغم انه لم يتهم شخصياً باتباع مثل هذه الأساليب إلا إنه اعترف بعلمه بالأمر بعد ذلك، وقال له «لجأت بعض جهات فى الحكومة بمعناها الأوسع إلى تنظيم جماعات طلابية لضرب نشاط القيادات الطلابية مما خلق قضية جديدة هى قضية العنف الداخلى فى الجامعة. فى بداية العام الدراسى ١٩٧٢ - ١٩٧٣ لوحظت بالفعل بوادر عنف فى الجامعة ضد انتفاضة الطلاب من العناصر الذين تم تدريبهم على التخريب والعنف، حيث يذكر الدكتور غالى شكرى فى كتابة «الثورة المضادة فى مصر» إقدام بعض الطلاب على الاعتداء على زملائهم بالقبضات الحديدية والشفرة والسكاكين الصغيرة وتمزيق مجلات الحائط ومنع أى عمل يعارض النظام، وكانت المفاجأة ان طالباً بكلية الهندسة اعتقل فى ٢٩ ديسمبر ١٩٧٢ من جامعة القاهرة ، قد أدلى فى مؤتمر عام باعترافات تكشف انتماءه لتنظيم يقوده محمد عثمان إسماعيل أمين التنظيم بالاتحاد الاشتراكى الذى استدعى الطالب فجر اليوم التالى لحريق كنيسة الخانكة وأمره بتعبئة التنظيم وإعداده لضرب من سماهم الشيوعيين لأنهم يعتزمون تحريض الطلاب الأقباط والخروج بمظاهرات. واعترف تقرير لجنة تقصى الحقائق البرلمانية التى شكلها رئيس الجمهورية فى نهاية الأسبوع الأول من شهر يناير ١٩٧٣ بقيام مجموعة من الطلاب بالاعتداء بالسلاح الأبيض على معارضيهم مما أصاب أحد الطلاب بطعنة مطواة فى أسفل ظهره من الناحية اليسرى، ولم يحدد تقرير لجنة تقصى الحقائق هوية المعتدين، والحقيقة التى أكدها أكثر من مصدر وشهود العيان أن مجموعات العنف كانت قد بدأت تظهر لتخريب الحركة الطلابية، ويؤكدها التقرير ذاته كما يقول كل من غالى شكرى وأحمد عبدالله فى كتابيهما وكذلك أحمد بهاء شعبان فى كتابة «انحزت للوطن - شهادة من جيل الغضب» حيث يتحدث التقرير عن الظاهرة الجديدة الملفتة، وهى أن بعض الطلاب المسلحين قد اعتدوا أكثر من مرة على الطلاب المسالمين، ولا.

يمكن أن تكون الصدفة وحدها هى التى تجعل هؤلاء المسلحين فى صف النظام والسلطة، بينما تجعل المسالمين فى صف المعارضة.

العنف باسم الدين

يؤكد أحمد بهاء شعبان فى شهادته أن جماعات العنف لم تكن بعيدة عن النظام، فالسادات قام شخصيا بشن حملة شعواء متكررة على الانتفاضة الطلابية واتهم قيادتها بأنها شرذمة فاسدة وتبت أجهزة الإعلام الرسمية اتهام قادة الحركة بأنهم عملاء مأجورون، أما الاتحاد الاشتراكى بقيادة أمينة العام سيد مرعى ورئيس لجنة النظام فيه محمد عثمان إسماعيل فقد قام بتنظيم كتائب العنف الحكومى الدينى لتخريب الانتفاضة، ودعم الكتائب بالمال والسلاح، ويقول بها إنه شاهد بنفسه استاذا فى كلية الهندسة هو الدكتور إبراهيم فوزى محمولاً على أعناق عدد من الطلاب وهو يحاول اقتحام قاعة الاعتصام هاتفاً مع أنصاره «الشيوعيين الشيوعيين» مشيراً إلى القاعة التى امتلأت عن آخرها بآلاف الطلاب الوطنيين الذين طردوة شر طردة من القاعة فكافأته السلطة بتوليته منصب فى الوزارة فى ذلك الوقت». ويشير بهاء إلى أن أخطر ما لجأ إليه النظام هو استخدامه لسلاح الدين فى الصرع السياسى، واستخراجه عفريت الإرهاب المتستر زيفاً بالدين من القمقم. وتؤكد المصادر المختلفة هذه الحقيقة، حيث يستشهد أحمد بهاء وأحمد عبدالله وغالى شكرى وكل الكتابات التى تناولت بذور عملية ظهور جماعات العنف الدينى بشهادات أصحاب الشأن التى لم تعد مجرد شائعات أو تخمين وبصفة خاصة شهادة كل من المهندس وائل عثمان ومحمد عثمان إسماعيل نفسه واللواء فؤاد علام المدير السابق لمكتب النشاط الدينى بمباحث أمن الدولة.

يحكى المهندس وائل عثمان خريج هندسة القاهرة فى كتابة «أسرار الحركة الطلابية» وقائع الاتصالات والاجتماعات التى جرت بين شباب التيار الإسلامى وأركان النظام وأجهزة الأمن للتخطيط لتدمير انتفاضة الطلاب، ويذكر وائل عثمان على لسان سيد مرعى الأمين الأول للجنة المركزية آنذاك قوله له: «إن ميزانية منظمة الشباب تبلغ مائة مليون ونصف من الجنيهات، واعتقد أنكم أولى بها، ويسعدنى أن أضع جميع امكانيات الاتحاد الاشتراكى رهن إشارتكم». أما محمد عثمان إسماعيل نفسه فيقول فى شهادته فى مجلة روز اليوسف - العدد ٣٥٠٢ - فى ١٩٩٥/٧/٢٤ بالحرف الواحد: «بادئ ذى بدء أقر اننى شكلت الجماعات الإسلامية



فى الجامعات بالاتفاق مع المرحوم السادات، أما اللواء فؤاد علام فيقول فى شهادته فى مجلة روز اليوسف فى ١٩٩٥/٧/١٠ أن السادات كلف كلا من محمد عثمان إسماعيل والدكتور محمود جامع «بتشكيل تنظيمات دينية فى الجامعة لمواجهة «وقمع الحركة الطلابية، وحدث اجتماع مهم فى مقر الاتحاد الاشتراكى حضره المستشار محمد إبراهيم دكروري ومحمد عثمان إسماعيل، واتخذ القرار السياسى بدعم نشاط الجماعات الدينية مادياً ومعنوياً، واستخدمت أموال الاتحاد الاشتراكى فى طبع المنشورات وتأجير السيارات وعقد المؤتمرات، وايضا فى شراء المطاوى والجنازير.

ويعلق أحمد بهاء شعبان قائلاً: «والمطاوى والجنازير التى وضعها التنظيم السياسى للدولة فى أيدى الجماعات الدينية فى الجامعات بعد أن مزقت أجسادنا داخل الحرم الجامعى، عادت لتصبح مدافع رشاشة ومتفجرات تمزق شمل الوطن وتضرب النظام فى الصميم».

صعود الجماعات الإسلامية

يذكر الدكتور محمود جامع فى مجلة روز اليوسف فى ١٩٩٦/٣/١١ أن السادات كانت خطوته الثانية بعد تنفيذه لشروط الإخوان المسلمين بعد ١٥ مايو هى إنشاء تنظيم شبابى إسلامى فى الجامعات للوقوف فى وجه التيار الناصرى والشيوعى، ويضيف أن السادات صارحنى بأنه يود عمل التنظيم الإسلامى لمواجهة الناصريين والشيوعيين الذين يسيطرون على الجامعات، وكلف محمد عثمان إسماعيل بتكوين هذه المجموعات ورعايتها وتوجيهها، ويقول محمد عبد السلام الزيات فى مذكراته التى نشرت بعنوان «السادات القناع والحقيقة» «فى مقابلة لى مع السادات انتقل إلى مرحلة جديدة وهى مرحلة ضرورة مؤامرة الطلبة ولو بالدم، وسألته هل ستحولها إلى حرب أهلية ونحن على أبواب حرب مع العدو؟ ثارت ثائرته وقال: لقد ضقت بسياستك وحوارك، لقد حسمت الموضوع ، إننا فى حاجة إلى شباب رجالة يضربوا ويهاجموا ويقتحموا، وقد كلفت محمد عثمان إسماعيل ومعه عدد من نواب الصعيد بأن يعدو لنا فرقاً من طلبة الجامعات، يسلحوها ويدربوها، وهناك الإخوان المسلمين يمكن كمان يتصدو للطلبة اللى لهم لون، واستطرد «السادات» يقول: مش ممكن حوادث الجامعات هتنتهى إلا بالطريقة دى، العنف وحده هو الذى سيوقف هذه المهازل والبذاءات، ويقول الزيات: لم احتمل هذا الموقف فقلت للسادات أما وقد وصلنا إلى هذا الحد أرى من واجبى أن أذكركم بتجربة الثورة مع الإخوان المسلمين واضطرارها

إلى التصادم معهم مرتين، وإذا بدأنا باستخدام العنف فإن حلقاته لا تنتهى، فالعنف يولد العنف، وتغاضى المسئولين عن الأمن فى الجامعات عن استخدام بعض الطلبة للمطاوى أو الأسلحة الصغيرة فى العدوان على طلبة آخرين يقودنا إلى ما هو أخطر بكثير من ذلك».

ويضيف محمد عبد السلام الزيات الأمين الأول للجنة المركزية للاتحاد الاشتراكى والمستشار السياسى للسادات قائلاً: «أخذت الأحداث بالفعل تتداعى منذ ذلك الحين، ظهرت المطاوى فى أيدى بعض الطلبة وهاجموا بها أخوانهم وزملاءهم»و وتظاهر بعض رجال الأمن بأنهم طلبة، وتسترت أجهزة الأمن على كل هذا، وتسابق المسئولون فى الجامعات والمباحث وأمن الرياسة إلى الاستجابة لرغبات السادات والاتصال بعناصر طلابية وتدريبها على التصدى، ولعلنى أذكر نشاط مسئول كبير فى جامعة القاهرة وكان فى ذلك الحين نائباً لرئيس الجامعة لشئؤن الطلبة، وقد شغل بعد ذلك مركزاً مرموقاً، لعلنى أذكر نشاطه فى تشكيل الأسر الدينية، لتواجه الأسر التى شكلها بعض الطلبة الآخرين، وفى إقامة المعسكرات الدينية وفى احتضان الجماعات الإسلامية والتغاضى عن كل تجاوزاتها. ويضيف الزيات فى مذكراته : وأصبحت الجماعات الدينية فى الجامعات محور الرعاية ومحور الأمل ، فمد لها المسئولون عن شئون الطلبة فى الجامعات حبل التشجيع ، والمعاونة فى دفعها وتوجيهها ضد من وصفهم العنف السلطوي بذوي الألوان، وأذناب مراكز القوى ، وهم جموع الطلبة الذين أرادوا المشاركة فى هموم وطنهم، ومكن هؤلاء للجماعات الدينية أن تسيطر على كل الأنشطة الجامعية.

جماعة شباب الإسلام

ويضيف بهاء شعبان فى شهادته قائلاً: (وفجأة ظهرت جماعة شباب الإسلام التابعة لمحمد عثمان إسماعيل فى كليتى الطب والهندسة، وملأت إعلاناتها الجدران بتكليف من الرئيس السادات – وفقاً لشهادة الدكتور محمود جامع فى مجلة روز اليوسف – وكان يقود هذه الجماعة الطلاب : عدلى مصطفى ووائل عثمان وعصام الغزالى، أما الدكتور السيد عبد الرسول الأستاذ بكلية هندسة الإسكندرية فيورد معلومات إضافية عن دور محمد عثمان إسماعيل فى إنشاء الجماعات الإسلامية فى أسيوط، فيذكر أن إسماعيل خلال عام ١٩٧٢ اعتمد فى تحقيق هدفه على عدة علاقات أهمها كانت علاقته بمدير مباحث أمن الدولة فى أسيوط في ذلك الوقت ،

العميد عبد المنعم عوض، الذى قام بافتعال توتر فى الجامعة أدى إلى عزل محافظ أسيوط المستشار مصطفى سليم، وزعمت مباحث أمن الدولة ،وجود تنظيم شيوعى سرى فى أسيوط هدفه قلب نظام الحكم،واتخذ هذا الزعم سبباً للتخلص من جميع اليساريين فى الجامعة وإخلاء الساحة الطلابية أمام التشكيل الجديدللجماعة الإسلامية، ، وفى حوار صحفى مع حسن أبو باشا وزير الداخلية الأسبق نجده يضع مسئولية إطلاق مارد الجماعات الدينية فى رقبة السادات ويحمله مسئولية انفجار العنف الدينى الذى شهدته الجامعات المصرية والمجتمع المصرى حيث يقول : (فى مرحلة السادات ظهر الخلل لأنه أعاد لعبة التوازن السياسى بشكل خاطئ، بدأ اللعبة بإطلاق مارد الجماعات الدينية من القمقم، واستمر فيها بالميلاد المبشر للأحزاب عام ١٩٧٦، ثم انقلبت ممارساته السياسية إلى عكس ما بشر به ابتداء من عام ١٩٧٩ حيث أحداث سبتمبر حتى اغتيل على يد هذا التيار عام ١٩٨١). ويقول اللواء حسن أبو باشا: (أذكر أنه فى أحد الأيام فى عام ١٩٧٢ اتصل أمين التنظيم محمد عثمان إسماعيل مهندس إنشاء الجماعات وطلب من سيد فهمى مدير مباحث أمن الدولة فى ذلك الوقت إعداد مجموعة من عربات الاسعاف وإرسالها لجامعةالقاهرة لتوقع حدوث صدامات بين الجماعات الإسلامية والعناصر الشيوعية، ويقول أبو باشا كانت تلك الواقعة موضع تهكم بيننا فى أمن الدولة، لأنها أعادت إلى الأذهان ما كان يحدث بين الإخوان والوفديين قبل الثورة واستخدمت فيها الأسلحة والقنابل. واستمر الضوء الأخضر من القيادة السياسية رغم حادث الفنية العسكرية الخطير عام ١٩٧٣ الذى تزعمه صالح سرية، والذى كان يستهدف الوثوب إلى السلطة، ثم جماعة التفكير والهجرة التى اغتالت الشيخ الذهبى عام ١٩٧٧)، ويقول الدكتور أحمد عبد الله فى كتابة الطلبة والسياسة فى مصر أن الأصولية الإسلامية ظهرت فى الجامعات المصرية فى كلية الهندسة بجامعة القاهرة فى خضم انتفاضة ١٩٧٢ - ١٩٧٣ التى كان يتزعمها اليساريون، حيث أعطى اللقاء الذى تم فى منتصف مايو بين بعض قيادات الأصولية الإسلامية وبين دوائر حكومية معينة دفعة أولية للأصولية فى الجامعات المصرية وخاصة فى هندسة القاهرة حيث تشكلت جماعة شباب الإسلام ، ثم فى جامعة أسيوط، وقد أدى الدور الذى لعبه محمد عثمان إسماعيل والذى حفز أسلوب استخدام الجامعة الأصولية لمحاربة اليسار إلى وصم هذه الجماعات منذ البداية بالعمالة للحكومة، وقد بدأ الأصوليون فى تقوية مركزهم فى الجامعات المصرية تدريجياً منذ عام ١٩٧٤، فقد عقد مؤتمر طلابى

بهندسة القاهرة فى ذلك العام واستحوذ أعضاء الجماعات الإسلامية على قيادته بدلا من اليسار وصاغوا بياناً خالياً من أى تعبيرات «شيوعية» وفقاً لكلام وائل عثمان أحد قيادات هذه الجماعات فى كتابة «أسرار الحركة الطلابية» وفى عام ١٩٧٦ أصبحوا يشكلون أحد التيارات الثلاثة الرئيسية داخل الحركة الطلابية، وأصبحوا فيما بين عامى ١٩٧٧، ١٩٨١ القوة المسيطرة على الحركة، وقد خططوا للفوز بنسبة كبيرة من مقاعد اتحاد الطلاب فى الانتخابات التى أجريت فى العام الدراسى ١٩٧٨ - ١٩٧٩، وهى الانتخابات التى اكتسحوها بالفعل، وفى حين منحتهم السيطرة على الاتحاد فرصة زيادة نفوذهم داخل الكتلة الطلابية، ساعدت هذه السيطرة الجماعات الأصولية على تقوية تنظيمها الخاص والاتصال ببعضها البعض عبر البلاد بصورة مشروعة».

وهكذا قامت السلطة فى عصر السادات بتفريغ العنف السلطوى ضد الحركة الوطنية لطلاب الجامعة ، وتفريخ العنف الدينى والجماعات الدينية فى لعبة ضرب اليسار فى الجامعة ، ففتحت الباب واسعاً أمام سيطرة تيارات الإسلام السياسى وتيارات العنف على الجامعة المصرية وعلى المجتمع المصرى، فى محاولة لإبعاد الجامعة طلاباً وأساتذة عن المشاركة فى الهموم الوطنية، فأفقدت الجامعة استقلالها وتمكنت من تغيير اللائحة الطلابية عام ١٩٧٩ ووأد النشاط السياسى والوطنى داخل الجامعة، حتى جاء عام ١٩٨١ عام الصدام الكبير بين رأس النظام ومارد العنف والإرهاب الذى خرج من القمقم بفعل فاعل، فغرقت البلاد فى العنف والعنف المضاد وتفجرت الفتنة الطائفية.

ولم تكسب السلطة من اللعب بالنار، ولم تكسب الجامعة المصرية من هذا العنف شيئاً، فمن ينقذ الجامعة من الحصار المركب ومن يعيد إليها استقلالها المفقود؟



المنفى والحداثة

«غريب» كامى و«موسم» الطيب صالح

د. منى سعفان

يقول نيتشه نحن أكثر حرية مما كنا فى أى وقت مضى فى أن نلقى نظرة فى كل الاتجاهات، و ليس هناك ما يحدنا فى أى اتجاه. نملك تلك الميزة : أن نحس بفضاء هائل ولكنه أيضاً فراغ هائل.

أدب ونقد

أليس ذلك هو بمعنى ما وعى الحداثة : عالم مفتوح على كل الاحتمالات. مستقبل لا يحده حدود، عالم يسير فى صيرورة دائمة نحو المجهول. ولكن هذا «الفضاء الهائل» الذى يعد بالكثير هو أيضا «فراغ هائل» مات العالم القديم بثوابته ، وأعلن نيتشه منذ نهاية القرن التاسع عشر «موت الميتافيزيقا الغربية» كما يقول هيدجر، وماتت الإسطورة، ذلك العالم السحرى، المحتوى، الغامض الذى كان يهدهد الإنسان القديم، عالم كان يسمح له بأن يندرج فى دورة الأشياء كأنه جزء من حركة الكون والطبيعة لا ينفصل عنهما. وفى العالم المعروف سلفا، عالم الثابت «المحدد» كان لكل الأسئلة إجابات. سقط بناء كامل، متناسق ، «متماسك» موحد وكلى. يقول ليوتار : «نحن لم نعد نملك النظريات الشاملة التى تسمح لنا بتفسير العالم وتغييره فى آن واحد». مات عالم المطلقات هذا العالم الشمولى، وأمام التجزء واللاتيقن والاحتمالات والمجهول وفى صيرورة الحركة يقف الإنسان وحيدا ، منفصلا عن الأشياء والكون والطبيعة، طوال قرن من الزمان، القرن التاسع عشر، امتدت خلاله المدن وغشى دخان المصانع كل شىء

والأنا الفرد المنعزلة «أنا» المدن الكبرى والمدنية تحيا غربتها وتجتر فقداً ما. سقط عالم يحتويه إله او بنيات كليانية أو نظرية شاملة ، واحدة «موحدة»، سقطت التعريفات الثابتة والسلطة «الأبوية - الربوية» والزمن المغلق، العائد دوما، المطمئن للعودة الدائمة، المتجددة، زمن العالم القديم، الزمن الدينى أو الأسطورى لكون طفولى. والعالم كالألة الجهنمية، من معدن، فقد حالته الطبيعية، ألة لا تتوقف عن الدوران، واثقة هى من التقدم إلى الأمام، منطلقة، مجنونة، كاسرة كل التعلقات القديمة، محطمة الغامض. وكما سقطت الإسطورة، سقط العقل وسلطانه الذى كان يمكن أن يضفي نوعا من الوحدة على الأشياء، سقط ذلك العقل فى متاهات اللاوعى، اللاشعور أمام عالم الحركات اللاهث والتحول المستمر والحروب والصراعات. فمنذ عشرينات القرن العشرين والتحليل النفسى يتحدى مقولة ديكارات «أنا أفكر إذا أنا موجود» ويرد «أنا أفكر حيث لا أوجد»، إذا «أنا موجود حيث لا أفكر». فالفاعل الحقيقى هو آخر ، آخر بداخلى أى «اللاشعور - الهو».

إذا السماء فراغ هائل بلا إله أوجن أو ملائكة أو شياطين. والأرض فراغ هائل بلا آخر هو أيضا ضائع فى رمادية المدن الكبرى وضباب الغربة. والآله الرأسمالية لا تتوقف عن الإنتاج والبيع والمضاربة والكل يلهث.

تلك محاولة لرسم تبسيطى لوضع إنسانى، محاولة للإقتراب من وعى المنفى فى الحداثة الغربية، وجود تعرى ليصبح وجوداً ثقيلاً يحمله إنسان الغربة، يقول أنطونين أرتو: «أنا لست ميتا ولكنى منفصل»، الوعى الحداثى هو وعى حاد بإنفصال الأنا وتجزئها، تصدعها بعد أن سقطت كل أشكال الوحدة و«الوحدانية»، التى كانت تتمثلها الأنا فتتصور وحدة ما أو تتوحد معها فتعى ذاتها واحدة، موحدة. ماذا يبقى لإنسان الغربة والتحول والفراغ الهائل غير قضايا الوجود والعدم، غير عبث وعار العدم أمام الوجود، غير إعادة إكتشافات ذلك الوجود المهدد بالعدم، كوجود فردى؟ ماذا يبقى للغريب غير الإنغماس فى اللذة النرجسية لتأمل الذات، اللاوعى، الآخر بداخلنا فى محاولة لتعويض الآخر المفقود؟ ماذا عن الإبداع كبديل للجنون أو للإنتحار؟ كيف عكست رواية «الغريب» لألبير كامى وعى المنفى هذا والأنا المحاصرة بين الوجود والعدم؟ الإجابة تشكل الجزء الأول من هذا البحث: وعى المنفى فى الحداثة الغربية. والآن ماذا عن عالمنا العربى وحداثته؟ عالم قديم يقاوم الإنهيار وتهتز صوره وقيمه، موروثاته ومعتقداته، عالم ابوى يمثل الذات الكاملة، الأنا المتعالية، المتماسكة «الموحدة، الواحدة «الموحدة»، العالم المركزى ،

القوى، المتماسك كالسلطة السياسية القامعة، الشمولية أو كلاهوتية الحكام. وداخل هذا العالم القديم يتشكل نوع من الثبات والكمال فهو عالم مطمئن لمعتقداته ويقيناته، عالم مغلف بالسكينة فى أحضان زمن يهدهده على إيقاع العودة المطردة، يعيش طفولة خالدة فى رعاية ثنائية «الأب - الرب». كل الأشياء داخل هذا العالم تحمل معنى بسيطاً وعميقاً كناى الحزن القديم على ضفاف النيل منذ آلاف السنين، وعالم آخر يبزغ، عالم الحداثة، عالم الحركة واللاتيقن والاكتشاف الذى يحمل معنى المغامرة ، ولكنها مغامرة، كما يقول، مارشال بيرمان: «تحمل تهديدا بتدمير كل ما لدينا ، كل ما نعرف ، وكل ما نكون .. ونقذف بنا جميعا فى دوامة التحلل والتجدد، الصراع والتناقض ، الغموض والألم الشديد بصورة أبدية، فأن تكون حديثا يعنى ان تكون جزءاً من عالم «كل شىء فيه يتبدد ويغدو أثيرا» كما قال ماركس. «إذا نحن أمام عالمين فى صراع : عالم ثابت وآخر دائم التحول، عالم واثق ولكنه يقهر وعالم قلق ولكنه يحرر.

وهكذا تبدو إشكالية الأنا ووعيها بالمنفى والتجزؤ مختلفة فى الحداثتين العربية والغربية. فحين نجد عند شاعر مثل الشاعر الفرنسى هنرى ميشو صورة للأنا هى: «ظل لظل كان قد هوى» كما يقول الشاعر، أى تقترب تقترب من العدم. وعند إيف بونفوى صورة لشبح يسقط فى الضياع حين يقول: «وانت أيها الظل فى الظل، أين أنت؟ من أنت؟» ، ظل «هاو» هو صورة للأنا الهاوية فى اللاوعى المظلم الداخلى.

فحين نجد عند شاعر كأدونيس صورة لأنا متعالية، انا عليا كالإله الواحد، القاهر ، صورة للعالم القديم. يقول أدونيس: «يقبل أعزل كالغابة وكالغيم لا يرد، وأمس حمل قارة ونقل البحر من مكانه.. إنه الريح لا ترجع القهقرى والماء لا يعود إلى منبعه. يخلق نوعه بدءً من نفسه - لا أسلاف له وفى خطواته جذوره». نحن أمام انا متعالية. بالطبع نجد عند أدونيس صور للأنا الساقطة فى الضياع: «قف حيث انت بل حيث لا أنت» (فارس الكلمات الغريبة).

كما نجد عند أمل دنقل الأنا المجزئة: ففى العهد الآتى يقول دنقل: «أتجزأ فى المرآه يصفعنى وجهى المتخفى» أو الأنا المستلبة عند إبراهيم أصلان فى «مالك الحزين» مثلا: وتمنى ان يكتب كل شىء . نعم. لماذا لا تكتب وتقول؟ لأنك لم تعد أنت؟ ولأن النهر لم يعد النهر»

كذلك صورة التجزء والإزدواجية وموضعة الأنا فى غربة الوحدة عند بلند الحيدرى:

،اسقط فى بعدى الأول

وجهى يغرق فى وجهى

عينى تبحث عنى عينى

ها إنى

اتمزق بين اثنين

فأنا وحدى المقتول بقتل أبى

والذنب وحيد مثلى

ما اسمك؟

لم اعرف لى أسما

لا اذكر ما اسمى،

،حوار الأبعاد الثلاثة،

او اخيراً عند محمود درويش:

،طوبى لمن يذكر اسمه الأصلى بلا أخطاء،:

إذا يبدو لنا أنه يوجد فى أدب الحداثة العربى صورتان للأنا مازالتا تسيطران: الأنا المتعالية، المتماسكة، صورة للعالم ،الأبوى - الربوى، ، صورة لسلطان المعقول، الثابت - الراسخ ،وصورة أخرى للأنا المجزئة، الساقطة فى اللاشعور، تستنبط ذاتها فى الغربة. كيف تبدت الصورة المزدوجة للأنا فى ،موسم الهجرة إلى الشمال، للطيب الصالح؟ هذا ما يشكل الجزء الثانى من تلك الدراسة. وهكذا من خلال نصين حداثيين ينتميان لثقافتين نستطيع أن نقترب أكثر من إشكالية ما الأنا المنفية ووعى الغربة.

نبدأ برواية «الغريب» لألبير كامى

منذ الصفحة الأولى، بل اقول منذ الفقرة الأولى فى رواية ،كامى، تبدأ غربة القارئ تجاه شخصية ،مرسو، الذى يبدو وكأنه يبادل القارئ غربة بغربة ورفضاً برفض.

تبدأ الرواية كالآتى: ،اليوم، ماتت أمى، أو ربما بالأمس لا أعلم. تلقيت برقية من المأوى تقول: ،توفيت والدتك، الدفن غدا. لك أصدق مشاعر الأسى،، ومثل هذا القول لايدل على شيء. ربما حدثت الوافاة يوم أمس. إن مأوى العجزة يوجد فى ،مارنجو،.. سأستقل الأتوبيس عند الساعة الثانية وسأصل بعد الظهر وهكذا أستطيع أن أسهر على جثمان أمى وأعود مساء غدا، هكذا بجمل قصيرة ، تقريرية، وبهذا الأسلوب اللامبالى، يحكى ،مرسو، حدثاً لا يمكن تجاهله فى

حياة الإنسان وهو موت الأم. نحن أمام وعى لا نستطيع إختراقه وكأن «الأنا» التى تقود الرواية وتروى الأحداث هى سطح مرآه عاكسة لما يحدث فى «الخارج» فالخارج يبدو وكأنه لا يخترق مساحة ما داخلية، سطح ليس له «داخل» ، حياة أو داخلية. يتابع «مرسو» الوصف الدقيق للأشياء والأشخاص فى موكب الجنازة بلا إفصاح عن مشاعر شخصية ما تجاه الحدث. إن غربة القارئ تجاه الشخصية هى غربة مركبة، فالرواية يقودها ضمير الأنا الذى يمكن أن يوحى بشىء من الحميمية ويسمح «للشخصية - الراوى» «بأن تتحدث عن مساحتها الداخلية، وأن تكشف عن مشاعرها وتأملاتها. ولكننا أمام «أنا» رافضة لتطفلنا، ولنكن منصفين للقارئ فنقول رافضة لرغبتنا الأكيدة فى أن نتوحد معها ونعايشها. تظل المسافة المقلقة بين القارئ و«مرسو» تعكس غربتنا المزدوجة: الشخصية والقارئ معا «فمرسو» يظل تلك المرآه العاكسة للخارج طوال الجزء الأول من الرواية: يصادق دون حميمية ، يعاشر امرأة ويقبل أن يتزوجها بلا حب، يذهب إلى العمل بانتظام ولكن بلا طموح لوضع أفضل. وطوال الرواية تتردد على لسان «مرسو» مقولات مثل: «لكن هذا القول لا يدل على شىء» أو «إن هذا الموضوع كان غير ذى أهمية» كأن كل الأشياء تتساوى عند هذا الوعى الذى يبدو منفصلا، غريباً دون إدراك حتى لتلك الغربة.

وينتهى الجزء الأول من الرواية بجريمة قتل تبدو نوعا من العبث يشبه نوع الحياة المنفصلة، اللامبالية تلك. «فمرسو» يقتل عربياً (ولنتذكر أن أحداث الرواية تدور بالجزائر) يهدد صديقا له. هل قتله لحماية الصديق؟ وقائع الجريمة لا تدل على ذلك. يبدو أنه قد قتل كما يعمل وكما يعاشر صديقته . بنفس ذلك الغموض المحير لهذا الغريب الذى يستمر إلى قرب نهاية الرواية حين يتفجر وعى الشخصية التى ربما بدت فى البداية متعالية عن كشف ما بداخلها، أو الأقرب إلى الصواب أقول بإنها لم تكن تعى فى البداية غربتها، تنفجر عن وعى حاد بغربة ما، بإحساس حاد بعبثية الوجود فى إنتظار تنفيذ حكم الإعدام.

أمام الموت كحقيقة فاضحة، الموت كعار الوجود الإنسانى تكشف الأنا عن رؤيتها الخاصة للعالم، عن موقعها داخل حياة يتهددها العدم، عن كون على حافة الفناء. ماذا يبقى للغريب غير إعادة اكتشاف الوجود، الوجود كقيمة وحيده لعالم ساقط يحده العدم؟

يقول كامى فى موضع آخر: «القفا والوجه» : «النهوض، الترام، أربع



ساعات فى المكتب أو المصنع، الطعام، الترام، أربع ساعات عمل، طعام، نوم، والاثنين، الثلاثاء، الأربعاء، الخميس، الجمعة، السبت، على الوتيرة ذاتها، هذا الطريق نسلكه بسهولة معظم الوقت، إلا لفظة «لماذا»؟، ترتفع يوما، فيبدأ كل شيء فى هذا الإعياء الملون بالدهشة»(ص٢٣).

حين ترتفع «لماذا؟» يبدأ إدراك عبث الوجود وغربة الإنسان المنفصل عن الكون. حين ترتفع «لماذا؟» يبدأ وعى الذات المتسائلة أى المنفصلة، المنفية خارج دورة الأشياء والكون، منفية بوعيها بذاتها أساساً.

وارتفعت «ماذا؟» فى حياة «مرسو» فى انتظار «الموت - العدم» لتدرك الأنا غربتها وانفصالها وتعيد إكشاف الوجود والحياة قرب الأشياء، وجودنا المادى وقيمته، «لزوجة» الأشياء (القريبة) والآخرين.

يأتى الكاهن ليريح السجين ويرفض «مرسو» مقابلته أكثر من مرة ولكن الأول يصر على المقابلة. يقول الكاهن وهو ينظر إلى جدران الزنزانة فى محاولة لإقناع «مرسو» بالتوجه إلى الرحمة والعناية الإلهية فى اللحظات العصبية تلك: «إن جميع هذه الأحجار تتنزى الما، وأنا أعرف ذلك. على أنى ما نظرت إلى هذه الأحجار، يوما بدون قلق. ولكن، من أعماق قلبى، أعلم أن أكثركم بؤسا قد شاهدوا، من خلال الظلمة، انبثاق وجه إلهى. وهذا هو الوجه الذى أطلب منك أن تراه» وهنا، يقول «مرسو»: «أحسست بشيء من التحريض فى نفسى..

فقلت له إننى قد أمضيت شهوراً بكاملها وأنا أرقب هذه الجدران (...) ولربما أننى منذ مدة طويلة، كنت قد حدثت، خلالها، عن وجه معين، ولكن هذا الوجه كان بلون الشمس وبلهيب الرغبة». «لون الشمس ولهيب الرغبة، وصوفية ما للحياة بلزوجتها، حياة قرب الأشياء، يقول «مرسو»: «لقد كان واثقا من نفسه، أليس كذلك؟ ومع هذا، فإن أيا من يقيناته لم تكن تعادل شعرة إمرأة». الرغبة، اللذة، المتعة، الحياة بعبثها، تلك الحياة المغامرة على حافة هاوية العدم، أليست هى قيمة فى ذاتها؟

يقول «مرسو» متحدثا عن الكاهن: «فهل تراه يفهم، هل يفهم إذن؟ كل الناس كانوا مصطفين. ولسوف يحكم على الآخرين أيضا بالإعدام، ذات يوم، وهو أيضا، سوف يساق إلى الموت» (ص١٤٢) وهكذا تبدو غربة «مرسو» فى الأساس هى غربة الوضع الإنسانى فى كون يتجدد كل يوم ويرفض للإنسان التجدد والعودة، يحرمه من الخلود. إذا انفصال بالوعى بالذات عن الوعى بالأشياء وإنفصال

بالوعى بالعدم كحد للحياة وغربة عن الآخر الذى يحاكم ويحكم ويسقط على الأنا تصوراته، وغربة عن كون يتبع دورته لامباليا بموت الإنسان. وفى نهاية الرواية يقول «مرسو»: «أمام هذا الليل المثقل بالعلائق والنجوم، انفتحت للمرة الأولى، على لا مبالاة الكون الرقيقة. وقد شعرت بأننى كنت سعيدا، وبقيت سعيدا ، تأكيدا منى للتشابه، بل للإخاء القائم بينى وبين لامبالاة العالم. ومن أجل إنتهاء كل شىء.. وحتى اشعر بأننى كنت اقل وحدة وإنعزالا، كان على أن اتمنى لو يكثر المتفرجون، يوم تنفيذ الحكم وأن يتلقونى بأصوات الحقد والضغينة» (ص١٤٣) «مرسو» ، أنا «منفية» ، «منفصلة» بصورة مطلقة داخل عالم لا مبالٍ، عالم الآله المأخوذة فى دورة الحياة اليومية و«الآخر - الجحيم» والرب الميت والحياة التى تحمل عدما والكون الذى يتبع دورته لامباليا بموت الإنسان.

الآن ماذا عن «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب الصالح؟ نحن أمام عالمين وأكثر من صورة من صور الأنا ووعيها: عالم قديم مستقر، مطمئن، يتبع إيقاع المألوف، زمن المعتاد، ترد عليه انا «متماسكة» ، ثابتة وأهم من يمثلها جد الراوى، وعالم آخر يبزغ، عالم مقلق ومحير ترد عليه انا هاوية، ممزقة، مغايرة لذاتها، منفصلة: انا مصطفى سعيد التى يبدو انها تشكل مع أنا الراوى وجهين لشخص واحد. فالراوى يظل الحاضر بين هذا الآخر - مصطفى سعيد الغريب والأنا المتماسكة للعالم القديم.

يقول الراوى فى بداية الرواية وقد عاد لتوه من انجلترا حيث كان يدرس :«استيقظت ثانى يوم وصولى، فى فراشى الذى أعرفه وأرخيت أذنى للريح. ذاك لعمرى صوت أعرفه، له فى بلدنا وشوشة مرحة. صوت الريح وهى تمر بالنخل... نعم الحياة طيبة والدنيا كحالها لم يتغير.. ونظرت خلال النافذة إلى النخلة القائمة فى فناء دارنا ، فعلمت أن الحياة لاتزال بخير، أنظر إلى جذعها القوى المعتدل، وإلى عروقها الضاربة فى الأرض، وإلى الجريد الأخضر المنهدل فوق هامتها فأحس الطمأنينة. أحس اننى لست ريشة فى مهب الريح، ولكنى مثل تلك النخلة، مخلوق له أصل، له جذور، له هدف». هكذا عالم ثابت راسخ: كل الأشياء فيه محددة، كل الأشياء منتمية لأصل لها جذور كالنخلة ولها هدف، اى مستقبل محدد سلفاً: تلك سمات عالم استقر لزمن طويل فى المألوف .

يقول الراوى عن جده الذى يمثل ابرز عناصر الثبات فى العالم القديم «صوت جدى يصلى، كان آخر صوت اسمعه قبل ان انام وأول صوت أسمعه حين استيقظ .. وهو على هذه الحالة لا أدرى منذ كم من السنين كأنه

شيء ثابت وسط عالم متحرك.. ، ثم يقول في نفس الموضع. «البلد ليس معلقا بين السماء والأرض، ولكنه ثابت ، البيوت ثابتة؟ والشجر، شجر، والسماء صافية.. أنا من هنا، كما أن النخلة القائمة في فناء دارنا ، نبتت في دارنا ولم تنبت في دار غيرنا».

عالم كامل يتبع الزمن المتكرر، ذلك الزمن المطمئن كصلاة الجد التى تتكرر مع كل فجر. عالم مغلف إذا.

وفى داخل ذلك العالم يبزغ عالم آخر: غريب، محير، متحرك ، ممزق، لا يتبع تكرار المألوف والعادة، ولكنه مشدود للحركة، مدفوع دوما لشيء ما بعيد، إنه ليس من هنا. الراوى ، إنه الغريب، الغريب دوما. عالم «مصطفى سعيد – الآخر» الآتى من مكان ما ، يهدد بنيان العالم المستقر، المتكامل، الموحد ، العالم القديم الذى يهدهد وعى الراوى.

يقول الراوى عن يوم وصوله: «فجأة تذكرت وجها رأيته بين المستقبلين لم أعرفه.

سألتهم عنه.. قال أبى: هذا مصطفى.

مصطفى من؟ هل هو أحد المغتربين من أبناء البلد عاد؟

وقال أبى أن مصطفى سعيد ليس من أهل البلد، لكنه غريب جاء منذ خمسة أعوام، اشترى مزرعة وبنى بيتا وتزوج من بنت محمود.. رجل فى حاله ، لا يعلمون عنه الكثير».

هكذا كان أول ظهور لشخصية مصطفى سعيد: الغريب الذى أتى للقرية، وفد على عالمها منذ خمسة أعوام ولا يعلمون عنه الكثير..

وحين يبدأ مصطفى سعيد في سرد حياته للراوية يقول عن طفولته: «أحس أحساسا دافئا بأننى حر، بأنه ليس ثمة مخلوق اب أو أم يربطنى كالوتد إلى بقعة معينة ومحيط معين (ص٢٣).

وهكذا منذ البداية يمثل مصطفى سعيد اللامنتمى أمام ثبات وإنتماء الراوى: يقول الراوى، لابد من هذه الطيور التى لا تعيش إلا فى بقعة واحدة من العالم»(ص٥٣).

فى المقابل يقول مصطفى سعيد: «كانت أشياء مبهمة فى روحى وفى دمى تدفعنى إلى مناطق بعيدة تتراءى لى ولا يمكن تجاهلها (ص٧١) أو «أنا صحراء الظمأ، متاهة الرغائب الجنونية»(٤١٢) ظمأ لا يرتوى أمام عالم الارتواء والاكتفاء: عالم القرية والعشيرة التى ينتمى الراوى.

يقول مصطفى سعيد عن أمه، عن تلك التى تمثل الانتماء الأول فى حياة كل إنسان: «كانت كأنها شخص غريب جمعتنى به الظروف

صدفة فى الطريق وحين وصلنى نبأ وفاتها وجدونى سكران فى أحضان إمرأة. لا أذكر الآن أى امرأة كانت،(ص١٦١).

إذا عالمان متقابلان وصورتان للأنا: أنا العالم القديم، الموحدة، الكاملة، ،الحاضرة،. فى ،الهنا - الآن، ، الثابتة ويمثلها الجد وعالم القرية. و،أنا، أخرى، مغيبة، أنا المنفى ، الغربة، الحركة ، مشدودة دوما لموضوع خارجها ، هاربة من عدم وتمزق داخلى. فبماذا نفسر تلك الرغبة، ذلك الشبق الذى تحمله الشخصية؟ أليست تلك الرغبة المدمرة هى تعبير عن الهاوية التى تحملها شخصية مصطفى سعيد بداخلها؟ هذا الفراغ الهائل، الغربة الموحشة، هذا الظمأ الذى لا يرتوى هو ظمأ لحياة لا تستطيع أن تفلت من الموت، ،حياة لا تحلم إلا بالموت كما يقول جاك لاكان، ذلك الشبق هو مناورة للإفلات من عدم ما : ،فالرغبة - الحياة، تحمل وجها آخر هو ،العدم - الموت، فى جدلية اللذة والفناء والحب والموت.

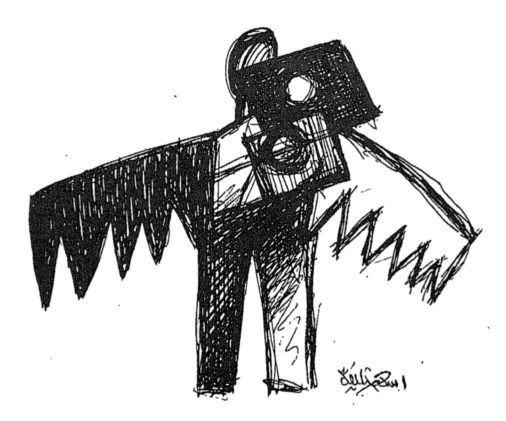
مصطفى سعيد إذن فى رغبته الجامحة ، فى ترحاله المستمر، هارب من عدم ما ، عدم الغربة، المنفى، عدم النرجسى، الوحيد فى عالم متحرك ، شخصية اللامنتمى الذى يسقط فى هاوية اللاشعور ويتوحد مع رغائب ذلك الغريب بداخلنا: الهو.

نحن أمام ثنائية: ،السكينة/ الرغبة الجامحة، الثبات واليقين/ الحركة واللاتيقن، تلك هى الازدواجية التى أراد هذا البحث أن يستخرجها من ،موسم الهجرة إلى الشمال،: مصطفى سعيد: أنا الحداثة. والجد: أنا العالم القديم. أما الراوى فهو الأنا العربية التى تجمع الاثنين، أنا الانتقال بين القديم الراسخ والجديد المقلق.

يقول الراوى: ،هل كان من المحتمل أن يحدث لى ما حدث لمصطفى سعيد؟ قال إنه أكذوبة؟ فهل أنا أيضا أكذوبه؟ إننى من هنا. أليست هذه حقيقة كافية؟ لقد عشت أيضاً معهم على السطح، لا أحبهم ولا أكرهم.. و،لكنه يستطرد، ولكنى من هنا، (ص٥٢ - ٥٣).

يقول جورجز بلندر ،إن الحداثة هى الحركة زائد اللاتيقن، نحن نعيش فى عالم يعيد طرح كل الأسئلة، ويبحث عن إجابات، ، عن نظرية شاملة، عن كيان موحد، يفتقد للكليانيات ويعيش تجربته ويجتر الفقد.

نحن فى عالمنا العربى نعيش بين عالمين، نتجه إلى وعى الشمال المنفصل وليس ذلك طموحا أو أمنية ولكنه الوعى الإنسانى حين تطاوله ،الحركة واللاتيقن، ، حين ينفصل عن الأشياء فى تساؤلاته الحائرة، نرحل



جميعاً أما إلى أصولية الثبات الجمود أو إلى الشمال حيث الصيرورة المتجه نحو المجهول. وهكذا بمقارنة الغريب «لألبير كامى» بموسم الهجرة إلى الشمال للطيب الصالح تتبدى لنا الغربة الأساسية ، الوجودية لوعى الحداثة الغربى وازدواجية «الأنا العربية بين الذات الكاملة، الأنا الأبوية والابن القاتل أباه، المتمرد، المعذب، المنفى ولكنه يحمل بداخله بذرة حياة تبعث من الموت.

«أنا وحدى المقتول بقتل أبى
والذئب وحيد مثلى
- ما اسمك
- لم أعرف لى اسما .. لا أذكر ما اسمى.

هوامش

١- الغريب، ألبير كامى ترجمة سهيل أدريس، دار الآداب ، بيروت

٢ - موسم الهجرة إلى الشمال «الطيب الصالح، دار العودة ، بيروت ، ١٩٦٩



فسيفساء دمشق فى الروايات

نبيل سليمان

يتعين الموجه الأول لهذا البحث بالنظر إلى المدينة الروائية كعالم تشيده الكتابة والقراءة، وتقوم الصلة بينه وبين المرجع بما سماه ميشيل بوتور(١) بالإجابة التخيلية، وما سماه صلاح صالح(٢) بمثنوية الاتصال والانفصال بين المكان الخيالى والمكان الواقعى.

أما الموجه الثانى للبحث فيتعين بالنظر إلى دمشق كلوحة من الفسيفساء المنضدة من عناصر جمة دينية (الإسلام والمسيحية واليهودية) وأقوامية (العرب والأكراد والشركس والأرمن والتركمان) فضلاً عن العناصر الثقافية والطبقية والسياسية. وعبر كل هذا الزخم الفسيفسائى يمكن التمييز بحدة بين مرحلتين فى تطور دمشق العاصف والحاسم خلال القرن العشرين ، حيث حافظت فى المرحلة الأولى على خصوصيتها فى نمط العيش والفنون والعمارة والعلاقات الإنسانية والاقتصادية.. ولم يزد كونها عاصمة، تلك الخصوصية إلا ثراء . أما فى المرحلة الثانية التى تبدت بحدة منذ ستينيات القرن الماضى، فقد تسرطنت دمشق باندماج ريفها فيها، وبالهجرة إليها من الأرياف السورية الأخرى جميعاً، ما ضاعف من عدد سكانها وفضائها أضعافا، وما جعل الخصوصية الدمشقية تلتبس بالعصبوية والانغلاق وبالأطلال الدراسة وسوى ذلك مما يجمدها فى الماضى ويستدر الدموع ويعزلها عن الحاضر ويختصرها فى رموز فقيرة ولعل ذلك قد بلغ أقصاه فى حمى المسلسلات التلفزيونية المتعلقة بدمشق الماضى، ولكن هذا حديث آخر ، ليبقى قائماً ما تنطوى عليه مرحلتا تطور

دمشق من السؤال عن جدية نقاء المدينة المعاصرة، وعن إفقار العصبوية للمدينة إذ تقصرها على دعوى ذلك النقاء وتحرمها من تمثل العناصر الجديدة، سواء منها الطيب أو الخبيث .، وقد تواتر التعبير الروائى عن كل ذلك، بالأطراد مع نهوض هذا التعبير منذ ستينيات القرن الماضى، وهذا ما سنحاول أن نتبينه فيما يلى.

تنوء روايتا كاظم الداغساتانى (عاشها كلها٣) و(حكاية البيت الشامى الكبير٤) تحت وطأة السيرية والتأرخة، بينما ترسمان تطور الأسرة الدمشقية فى ذروة الهرم الطبقى، من منظور نقدى، يتسمى فيه البيت الشامى الذى سيتغنى به آخرون، بجورة الهم، وهو يضم الأسرة الكبيرة مع الخدم الزنوج والداية. وقد عادت الرواية الثانية إلى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، بينما تابعت الرواية الأولى ما طرأ بعد المرحلة العثمانية، كنهوض حى (ابو رمانة) وحى (المهاجرين). وتعنى هذه الرواية بعلاقات الأحياء (معارك حى الشركسية مع السكة - مناصرة المحجبات اللواتى تسميهن الرواية بالأسراب السوداء - مجالس النساء حيث التدخين والغناء والعزف على العود.. وهكذا تعرى روايتا الداغستانى المجتمع المدمشقى عبر تعرية العمود الأسرى الذى يتطوح ، فلا تأسى عليه الروايتان، على العكس مما ستفعل مثلا إلفة الإدلبى، سواء فى قصصها القصيرة أم فى روايتها (دمشق يا بسمة الحزن٥). أما كوليت خورى فترسم دمشق فى روايتها (ومر صيف٦)، وذلك من منظورها كدمشقية يسيئها ما كان فى البلاد من تقدم مشوه، فترسم سبيل الخروج منه إلى دمشق العتيقة / القديمة (ص٨-٩-٩٦-٩٨-٢٣٨-٢٣٩).

على القاع الدمشقى ستقبل روايتا بديع حقى (جفون تسحق الصور٧) و(أحلام الرصيف المجروح٨) اللتين ستكون حارة قولى الشعبية العتيقة فضاءهما، حيث يختفى الألق الفولكلورى المألوف ليحل الشقاء والعنت مما يحياه ماسح الأحذية الفلسطينى وأبو عبده المشلول والبنت المشلولة وأبو أحمد الأرمل والخاطبة العجوز وسواهم، ومن مثل ذلك تمتح رواية نذير العظمة (الشيخ ومغارة الدم٩) التى جعلت فضاءها فى سوار دمشق الشعبى حيث تعشش الخرافة ويقيم التخلف. ولئن كانت الرواية ترسم الأحياء الدمشقية البازخة أيضاً، فإن الطابع (السياحى) سيغلب على رسوم الفضاء كلها، بخلاف الشخصيات التى يتميز بينها الفتى سعدو وهو يقود عصابته للسطو على بساتين الفلاحين وعلى ثمين المدينة. كذلك هو مصطفى الذى يقتحم مغارة الدم ويفكر فى الهرب إلى المدينة ليذوب فى (القطيع) . وهذا أيضا دياب المغامر المقتحم لسر المغارة يهتف : «أنا تاريخ هذه المدينة وأميرها

المجنون».

من الصور الروائية للقاع الدمشقى ما قدمته أيضا رواية نسيب الأختيار (سقوط الفرنك١٠). وهى تعود إلى آثار الأزمة الراسمالية العالمية قبيل الحرب العالمية الثانية، ومنها سقوط الفرنك. ومن اللافت أن رواية فؤاد الشايب التى لم تنشر فى حياته (أوراق موظف شاب) تعود إلى دمشق فى تلك الأزمة. أما رواية الاختيار فقد قدمت المرابى الحاج عبد الله الذى يؤجر غرف منزله لعدد من الأسر العمالية والفلاحية المهاجرة إلى المدينة: العريف الدركى المتقاعد، ماسح الأحذية جاثم وأخته الخادمة وضحة، الأميرة الفارسية المخلوعة، الحائك الذى دمرته معامل النسيج الآلية.. وسوف تلى بعد حين طويل رواية مية الرحبى (فرات١١) لتقدم منزلاً دمشقياً مشابهاً تسكنه أسر عديدة، منها فرات القادمة من دير الزور مع زوجها الشرطى، ومنها سميحة التى تتعالى على فرات لأنها دمشقية وبانخراط فرات وزوجها فى العالم الدمشقى ترسم الرواية صورة كالحة للمدينة التى يتصارع فيها الزوجان (فرات وعمر) كما يتصارع سكان البيت مع بعضهم، ومع الخارج.

مع رواية سلمى الحفار الكزبرى (البرتقال المر١٢) نعود إلى ذروة الهرم الطبقى. فوالدة عصام تملك أسهما فى شركة الغزل والنسيج المؤممة، وتتمكن من تدريسه فى جامعة مليفلاند الأميركية. وسالم المحامى - صديق عصام - نجل سياسى كان نائباً عن مدينة دمشق، وصار وزيراً، ولكنه اعتزل السياسة بعدما عارض الوحدة السورية المصرية التى قامت عام ١٩٥٨، وقد نشر هذا المعارض رسالة مفتوحة إلى المسئولين. ففرضت عليه الإقامة الجبرية حتى مات سنة ١٩٦٠، ويبدو سالم فى الرواية ليبرالياً يدعو إلى التعايش بين الطبقات، وينوى تأليف كتاب (دعوة إلى الحب). وقد كتب سالم فى رسالة إلى عصام يحدثه عن ستينيات دمشق (من القرن الماضى) فإذا بها غدت بلا هيبة ولا نضارة، بعد أن صار حى المالكى وحى أبو رمانة مفتوحين لعامة الناس: «لقد تشوهت دمشق، لقد تغيرت يا عصام، وليست عيوننا التى تغيرت» (ص٥٨). ويكتب سالم أيضاً: «عشرة أعوام انقضت وزلزلت الأرض زلزالها» (ص٥٩)، ومن شخصيات الرواية البعثى نزار الذى كتب إلى عصام بعد الحركة التصحيحية التى قام بها الرئيس الراحل حافظ الأسد فى ١٩٧٠/١٠/١٦ فانتقد التعسف والانحراف قبل الحركة، وأعلن أننا اليوم في «بلد مفتوح علي العالم، وإننا بحاجة إلي التضامن والتآلف ، كادحين وميسورين فما تهدم في سبع يسنوات (١٩٦٣ - ١٩٧٠) لا يمكن بناؤه فى بضع سنين».

وبذا استحق نزار ان يصفه سالم بالرفيق المعتدل . وبالمقابل نجد ان

هدى شقيقة نزار الجامعية، تنتسب إلى جمعية دينية فى «حمأ الهيسترية الإيمانية المتفشية».

على هذا النحو تأتى الرطانة الأيديولوجية لرواية الكزبرى، غير عابئة بما قد يؤذيها به، وبالمضى قدماً نرى رواية (وردة الصباح١٣) لعادل أبو شنب تعود إلى القاع الدمشقى حيث تظهر المدينة حاضنة بحنان لمن يفدون إليها من الريف: ودمشق «قد لا تتيح لهم أن يعيشوا برضاء، ولكنها فى الغالب لا تلفظهم. إنهم تراوغهم ، تمد لهم حبالاً من الأمل سرعان ما تقطعها ، لتمتحن صلابة هؤلاء الوافدين الراغبين فى الاندماج بحياة العاصمة الصاخبة ، الطاحونة التى تهرس الأخضر واليابس ، وكثيراً ما تأكل دمشق أبناءها الجدد، وقليلاً ما تدفع المحظوظ منهم إلى النجاة بنفسه، والثمن فى معظم الأحيان باهظ التكاليف» (ص٢٦ - ٢٧) . وهكذا إن كانت دمشق العتيقة هى البديل (كوليت خورى) ، وإن كانت دمشق تطحن قاعها حيث الريفى المهاجر إليها ، (حقى - الاختيار - الرحبى) ، وإن كان البعث الذى جاء عام ١٩٦٣ قد شوه دمشق حتى عام ١٩٧٠ حيث جاء الخلاص مع حافظ الأسد (الكزبرى)، إن كان كل ذلك، فدمشق فى رواية (وردة الصباح) هى الحضن الحنون مثلما هى الفك المفترس.

والرواية بالتالى تنبض بالتمجيد المتعصب لدمشق مثلما تقوم بالتحليل المدقق. وقد رسم الكاتب بقلم العارف دمشق العتيقة: حارة الدقاقين - حكر السرايات الحارة التى ضيع فيها القرد ابنه... كما رسم البيوت الشامية التقليدية والحمامات واحتفالات المولد النبوى، وسرد من حكايا البغاء فى الأحراش على ضفاف بردى.. وكل ذلك عبر شخصية أسعد الذى طردته القرية إلى دمشق التى أبهرته، وحدث له فيها حكمة بائع الصبار: «الحياة يا ابنى هنا مثل حبة الصبار، شوك وحلاوة.. المهم أن تعرف كيف تستأصل الشوك لتصل إلى الحلاوة». وكما فى روايتى نسيب الاختيار ومية الرحبى، تظهر فى رواية (وردةالصباح) قائمة النشاء التى حولها صاحبها أبو دياب بعد تدمير صناعة النشاء، إلى بيوت يستأجرها المهاجرون الريفيون. وسوف تجعل مكابدات أسعد يفكر متسائلاً: «هل تقتضى طبيعة الأمور فى هذه المدينة المخيفة أن تأكل الأسماك الكبيرة الصغيرة؟» (ص٧٠) ومع أسعد تقدم الرواية السجين السياسى السابق أحمد كريم الذى يسعى إلى تنظيم ماسحى الأحذية . وأسعد كصديقه حمدى من هؤلاء. وسوف يقضى هذا الصديق أخيراً، فيعود أسعد إلى قريته مدمراً، كما سيعود بطل رواية عبد النبى حجازى (الياقوتى)١٤ .

فهذا الذى حملت الرواية اسمه.ريفى حل فى دمشق، وخوض فى



وحلها، حيث تحطمت دونكيشوتيته، وعرف تجارة الجسد والقمار والبلطجية والقوادة، وصعد السلم حتى كان له ملهى ليلى ضخم، لكن النهاية كانت ماحقة، فعاد إلى قريته مدمراً، وقد صورت (الياقوتى المرأة البغى وتعهير الياقوتى لها، كما صورت (وردة الصباح) تعهير الخادمة والبغايا اللواتى تبرعن لـ (مشروع خيرى) هو شراء حمدى وأسعد لصندوقى بويا..

تعود أغلب الروايات التى عرضنا لها إلى سبعينيات القرن الماضى، كما ينتسب كتابها وكاتباتها إلى دمشق، ما عدا مية الرحبى، وثمة شطر آخر فى التعبير الروائى عن الفسيفساء الدمشقية، يعود إلى الفترة الزمنية نفسها، لكن كتابه قدموا إلى دمشق من أرياف شتى.

وهنا لابد من الإشارة (السوسيولوجية) إلى التوترات التى تلبست علاقة الريفى القادم إلى دمشق بها، وعلاقة الدمشقى بذلك الريفى، سواء أكان مثقفاً أم طالباً أم قائداً سياسياً أم مطربة أم عاهرة أم.. ولم تنج علاقة الروائى القادم إلى دمشق، بها، من ذلك، كما لم تنج علاقة الروائى الدمشقى بصنوه الوافد.

تلك هى رواية حيدر حيدر (الزمن الموحش)١٥ التى تبدأ على هذا النحو: «ها هم قادمون من الجبال والسهول زحفاً باتجاه المدن(..) لواء فرحهم معقود وأنا حاديهم»..

إنها الهجرة إلى دمشق التى يحدو لها الراوى، وسيتبين أنها تعنى هجرة الريفى الطامح إلى العاصمة، ومثلها هجرة اللاجئ الفلسطينى واللاجى الاسكندرونى (لواء اسكندرون).

ويبدو الراوى فى (الزمن الموحش) ذلك الريفى المذعور فى المدينة، والغارق فى الرومانسية. أما المدينة فترسمها الرواية مدينة ألف ليلة وليلة، ومحطة للمهاجرين، ومقتلا، وذلك الممر التاريخى.. ومن بين ما تعنى به الرواية، تعنى بالصراع بين المدينة والريف وسواء فيما يعتوره من الأوهام وينضح بالأيديولوجيا، أو فيما فيه من الحقيقة والواقع.

يمتد (الزمن الموحش) الروائى ثلاثة أعوام من حياة الراوى، قضاها فى دمشق غب هجرته إليها، وانعقدت خلالها العلاقات وقامت الصراعات بين شخصيات الرواية المعطوبة جميعاً: الفلسطينية ديانا، وريما البورجوازية الدمشقية التى تختصر الريفيين القادمين الفاتحين، وشلة الذكور الريفيين المتكالبين على ريما بقدر التصادم معها. وقد انتهت حيوات الجميع التى تكاد تكون سلسلة من اللقاءات فى المقاهي والبيوت، إلى الدمار «فمضوا، والذى ظل المدينة والزمن»

وعلى الرغم من هذه النهاية ، يتفجع الراوى على الزمن الدمشقى: «آه يا لدمشق العريقة بمراسم الدفن»، ولا ينسى أن يدعو إلى الهجرة إلى الجبال والغابات ، كما يليق بالرومانسى الهارب من المدينة التى يتلاطم فيها الصراع التاريخى والحضارى والنفسى والسياسى.

تلك هى أيضاً رواية هانى الراهب (ألف ليلة وليلتان) التى تقدم شخصية الريفى اليسارى الذى يتسيد على دمشق فى ستينيات القرن الماضى، لكن التاجر الدمشقى يعيده إلى حجمه الأساسى: فلاح بالمعنى المرذول للكلمة (ص٢٢ -٢٥-٢٦) . ومع هذا النمط الذى يمثله المحافظ عباس، تأتى الشخصيات الأخرى المعطوبة، مثل الملك الذى يكتب الرواية، محمد الكعكى الروائى أيضا والمتطرف الفوضوى. وبالطبع، لا يكتمل العقد إلا بحضور الشخصيات النسائية التى لا تقل عطباً عن الشخصيات الذكورية، والعطب دوماً يأتى على إيقاع هزيمة ١٩٦٧ .

هكذا تلتقى روايات حيدر والراهب والكزبرى فى تعرية السلطة السورية التى جاءت بعد عام ١٩٦٣، وكانت هزيمة ١٩٦٧ على يديها، ومضت بصخبها الثورى وبخر أحلامها وأوهامها عام ١٩٧٠ . وكما لم تنج من التعرية سلطة الوحدة السورية المصرية (١٩٥٨ - ١٩٦١) فى رواية الكزبرى ، لن تنجو فى رواية قلوب على الأسلاك(١٧) لعبد السلام العجيلى. فهذا الكاتب القادم من الريف (الرقة) يبنى روايته من ذكريات ريفى آخر - هو طارق عمران - عن عهده فى دمشق . وهنا علينا أن نتذكر رواية وليد مدفعى (غرباء فى أوطاننا)١٨ التى تشير إلى ما فى أدراج مكاتب محافظة مدينة دمشق الممتازة من مشاريع المستقبل : ترام معلق ومتنزهات فى الجبل الذى ترقد المدينة ،عند قاعدته باطمئنان، فهى لا تخشى أن ينهار عليها ذات يوم،(ص٢٦).

تقوم رواية (قلوب على الأسلاك) على مشروع مماثل هو مد التيلفريك بين قمة جبل قاسيون وقاعة فى منتصف دمشق. وقد أقام طارق عمران من أجل المشروع فى دمشق طوال سنوات الوحدة السورية المصرية. فعمه عبدالمجيد بك عمران العازب (٤٥ سنة) يستقدمه ليدير مؤسسته: مؤسسة عمران للهندسة والإنشاءات والتعهدات التى تتولى مشروع التيلفريك. وهذا المشروع بالنسبة للعم ليس خطاً يربط قمة قاسيون بقلب المدينة، بل هو كما تقول إحدى شخصيات الرواية (هدى): سيمفونية كاملة، وهو لدى عبد الحميد بك: إقامة مدينة عصرية على القمة وتحديث للمدينة التى فى القاع.

يستقطب المشروع شخصيات الرواية، وبينها بخاصة النساء الدمشقيات: نهاد وترف حسنها وثراء عيشها، هدى ورفعة سلوكها

وغرابة جمالها وصفية الأرملة الحاقدة على عبد المجيد بك.. ويلتقط طارق عمران من مقهى البرازيل الحكايا التى ليست غير فضائح البلد، مثلها مثل ما يجرى تداوله فى خمارة حبيب فى حى باب توما. وهنا نعود إلى التذكير بإيثار روايتى حيدر والراهب للمقاهى والخمارات والمطاعم ، تجسيداً للفضاء الدمشقى. وقد ظللت دمشق بالنسبة لطارق عمران عالماً كبيراً ضخماً ،أوسع من أن يحتويه، لذلك يصف نفسه بالفتى القروى المحدود الاستيعاب والضيق مجال التجوال.

تروم الدولة أيضا مشروع التحديث الذى يرمز إليه التيلفريك،، لكن مشروع الدولة كما يراه عبد المجيد بك بدائى ، لذلك لابد من ان ينفذه آل عمران الذين لا تزال أرومتهم فى الريف تستثمر أملاكها وبساتين الزيتون وحقول القطن فى القرية شمالى سوريا. وهذا الذى درس الهندسة فى الغرب ، وعاش حياته فى المدن . لا يزال أصله الريفى راسخاً. إنه رجل الأعمال الذى يصفه منافسه الأكبر على مشروع التيلفريك (زوج نهاد) بأنه ذئب، كما يصفه بالذئب ممدوح الشاب اليسارى الذى يعمل وأبوه فى مؤسسة آل عمران. وعبد المجيد نفسه يعلن أنه ذئب فى غابة، ودمشق إذن غابة ذئاب، لذلك يطلب عبد المجيد من ابن أخيه طارق أن يتردد على الصالون الأدبى الذى افتتحته نهاد، بغية أن يقيم علاقة معها، ويتمكن بالتالى من التأثير على زوجها، وعبد المجيد - كما يخاطب ابن أخيه - عازم على تنشئة جيل جديد من آل عمران، قادر على احتلال المدينة، وهكذا تنشر الراية على الأسلاك الفولاذية التى ستمتد من قاسيون إلى ساحة الأمويين، قلوب كل من له اهتمام أو طموح بمشروع التليفريك، ليس فى دمشق وحدها، بل فى القاهرة أو براغ أو زوريخ أيضاً.

على أن كل ذلك ينتهى إلى الخراب. فالدمشقية نهاد تتحدث عمن يملكون فى القاهرة (عاصمة دولة الوحدة) تحطيم التحف الفنية الأنيقة فى مدينتها الغالية، وأبو ممدوح يهتف: «يا جرذان العالم انسحبوا من هذه السفينة الغارقة»، وعبد المجيد نفسه يقرر تصفية المشاريع والأموال وتهريبها إلى الخارج، ويتخلى عن التليفريك تاركاً المؤسسة لطارق ، بعد ما قرأ غرقها المحتوم القادم.

مقابل روايات العجيلى وحيدر والراهب والكزبرى التى تتعلق بعلية القوم السياسية والاقتصادية اليمنية واليسارية، تعود رواية عبد العزيز هلال (من يحب الفقر١٩) إلى القاع الدمشقى، ولكن دون أن تنسى البورجوازية التجارية العقارية الطفيلية التى اضطرم عنفوانها بالتهام المدينة الكبيرة لأطرافها الريفية، وتحويل هذه الأطراف إلى أحياء جديدة شعبية أو للصفوة، لا فرق، ويمثل

هذه الطبقة فى الرواية منير بك، وهو حفيد منجد جوال فقير، باتت له شقته الأسطورية التى ستوقع شباكها بالريفية ظفيرة وبزوجها أيضاً القادم من قرية كفر سوسة، وبينما تصير كفر سوسة حياً دمشقياً، تهدد دمشق عالم ذلك الشاب الريفى، بينما يرمح منير بك إلى ذروة الهرم الطبقى، ومثله يرمح سمسار العقارات فوزى بفضل إدخال أطراف المدينة فى التنظيم.

•••

هكذا بدت الفسيفساء الدمشقية فى أربع عشرة رواية، لا تتجاوز منها السبعينيات من القرن الماضى سوى روايتى ألفة الأدلبى ومية الرحبى، وستكبر هذه المدونة الروائية بعد ذلك بما سيلى من روايات خيرى الذهبى وغادة السمان وفواز حداد ورجاء طايع وسمر يزبك وكاتب هذه السطور وسواهم من مختلف الأجيال، وبمن فيهم من هو دمشقى ومن ليس كذلك.

غير أن الحراك الاجتماعى السريع والعنيف والمعقد من الريف باتجاه المدينة، فى سورية وفى غيرها، وبخاصة باتجاه العواصم، جعل نكهة الفضاء وخصوصية المكان تلتبس فى الرواية، كثيراً أو قليلاً، بالبكاء على الأطلال أو بالتقديس أو بالعدائية الصارخة والعصبوية والنوستالجيا التى لا فرق فيها بين أن تكون حنيناً إلى الريف الدائل أو إلى دمشق (العتيقة - الأصيلة) الدائلة أو التى توشك أن تدول. ولا يخفى بالطبع ما يتعلق بقراءة ذلك فى الرواية مما هو خارج نصى، من السوسيولوجيا الثقافية وغير الثقافية، وحيث يهدد القراءة الانزياح عن الجمالى أو الارتباك فى تبينه.

تلك هى رواية خيرى الذهبى (حسيبة٢٠) التى تفتتحها هذه العبارة: «هذه هى جادة التعديل»، وبعد صفحة ونصف تصبح هذه العبارة كما يلى: «هذه هى حارة التعديل». ويمضى السرد إلى تفاصيل الأقواس الحجرية المعتمة الرطبة ونهر القنوات وشارع القنوات والدكاكين والمسجد والمقهى.. لترتسم الحارة الدمشقية العتيقة والبيت الدمشقى الأثير لدى الروائى الدمشقى، حيث الفرنكة والإيوان والمربع والمشرقة والبحرة والدرج والأصص والصقالة وسواها من المفردات التى تتضافر فى رواية حسيبة) لتحتشد أسماء الجوامع والأسواق والورود والحارات، وتقوم دمشق - الشام - بصريح السرد، واحدة من المدن العتيقة، المدن السرية، لها قوانينها وعلومها وخبراتها كما تجلو رواية الذهبى، وبخاصة: قوانين الدكنجى. وسوف تردد روايات الذهبى التالية، كما سيردد هو خارجها، ما تحفل به رواية

(حسيبة) من التنظير لأمر المكان والمدينة (الشام - دمشق) كواحة ومحطة وطريق تجاري، وحيث تتماهى الشام، المدينة بالشام/ البلاد أو سوريا الكبرى بسوريا الصغرى كما يسميها اللسان الشعبي.

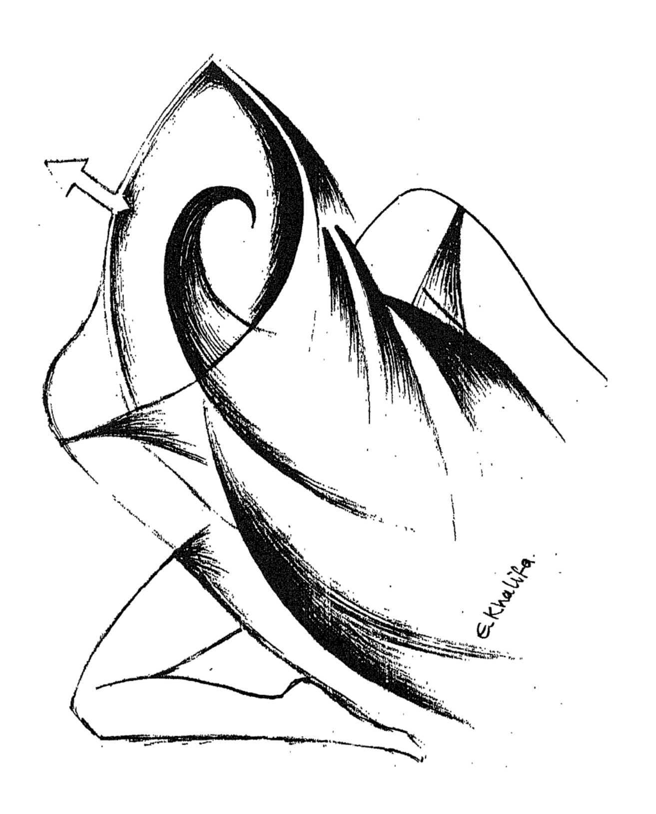
تعود رواية (حسيبة) إلى النصف الأول من القرن العشرين، كجزء من ظاهرة الحفر الروائي في ذلك الزمن، وهي الظاهرة التي تواترت في العقدين الماضيين، كما نرى في روايتي فواز حداد الأوليين: (موازييك٣٩ (٢١) و(تياترو٤٩ (٢٢)، وحيث حضر الفضاء الدمشقي في الرواية الأولى عشية الحرب العالمية الثانية. بينما جاء هذا الحضور في الرواية الثانية إثر نكبة فلسطين عام ١٩٤٨ والانقلاب العسكري السوري الأول عام ١٩٤٩

.

والحق أن الروايتين تبدوان جزءين لرواية واحدة تذخر بالوقائع والشخصيات التاريخية في الحياة السورية السياسية والثقافية بين ١٩٣٩ - ١٩٤٩، لكنها تأتي بريئة من لوثة النوستاجيا التي لم تنج منها رواية (حسيبة) من قبل، ولا رواية غادة السمان (الرواية المستحيلة (٢٣)، من بعد.

تنادي رواية غادة السمان السيري بما ترسم من نشأة بطلتها زين، وابتداء من حفل تأبين لهند الراشدي والدة زين، أقيم على مدرج الجامعة السورية، وبحضور صديقات المؤبنة من مثقفات وأديبات دمشق المعروفات: وداد سكاكيني وثريا الحافظ وإلفة الإدلبي وعادلة بهيم الجزائري. وفيما تستعيد زين من حياة أمها، سنرى الأب أمجد الخيال الذي يحمل الدكتوراه في القانون من باريس ، يحول بين الأم والكتابة، بعد ما نشرت باسم مستعار. كما نراه يعزف عن البيت الذي اشترته هند بعيداً عن زقاق الياسمين، حيث البيت الكبير لأسرة زوجها الذي يفرض عليها الإقامة في بيت يضيق بأسرة شقيقة وبالشقيقتين المطلقتين، كما هو العهد الميمون بالأسرة الكبيرة.

في هذا البيت الذي تمجده إلفة الأدلبي في روايتها (دمشق يا بسمة الحزن) كما تمجد العلاقات الأسروية البطركية، تختنق هند الراشدي ، لأن كل شيء فيه عابر، ولا مكان فيه للخصوصيات. أما الدكتور أمجد الخيال الذي أججت باريس عشقه لدمشق، فقد عرى (شرقيته) موت زوجته، وكان أن كتبت الرواية سيرته كما كتبت سيرة زوجته، وعبر ذلك سيرة المدينة من مطلع الأربعينيات إلى نهاية الخمسينيات من القرن الماضي، بالأحرى سيرة التطور من البيت الكبير الذي تقبع في فجوة منه البومة، إلى البيت الجديد في حي أبو رمانة. والبومة، هي الشعار الذي وضعته غادة السمان لمنشوراتها. وقد كانت زين، كأمها، مأخوذة بصوت البومة التي


E.Khalifa.

تنضاف إلى أشباح البيت الكبير. وفى نشأة زين ستدعوها البومة إلى الطيران معها لترى امها ، وستكون البومة فى بلودان أثناء المصيف حيث تهتف زيم: «كم أنت جميلة يا سيدتى البومة»، وكل ذلك على النقيض مع الأسرة الكبيرة التى تنسب للبومة ما يحل بها من مصائب. وخلاصة الأمر ان غادة السمان تجلو وجهاً مختلفاً لدمشق العتيقة / الأصيلة/ القديمة، كما تجلو روايات أخرى وجوهاً مختلفة لدمشق تلك ولدمشق الجديدة.

هنا يمضى القول بخاصة إلى الأصوات الجديدة كما تقدمها الروايات الأولى لأصحابها، مما تفاوتت أعمارهم، كما فى رواية رجاء طايع (مانيفيست الهذيان (٢٤) حيث ترتسم صورة طازجة للفسيفساء الدمشقية تقارب تاريخ نشر الرواية. وفى رأس ذلك تأتى (المرابع الثقافية) التى يتدافر فيها مثقفو الأنظمة الاستبدادية، ويطفح منها «زبد اللغويات التى تنث قيحاً!! زبد السيرانات الفكروية!! الزبد الثقافى الجماهير». وترسم رواية طايع أيضا المناخ الدمشقى/ السورى المحشون متسائلة عما إن كانت الثقافة تستطيع ان توقف الطوفان، ومتبرمة من «أوهام التغيير السلحفاتى» وخائفة من «هذا الاستبدادى السورى الملطف» . وترمى الرواية دمشق بشواظها ، فهى المدينة المتآكلة التى «تهزج بشعارات التغيير!! موطوءة فى إهاب الذل». إنها مدينة اللعق الجراثيمى لكل أسباب الفناء، المدينة الهشة ، مدينة الانسفاح، مدينة الحروب الصغيرة فى وطن هو مستنقع دعارة، وعلى شفا الإفلاس، وذبيحة يتهيأ للسلخ..

مثل هذا الجذر السالب لدمشق فى رواية رجاء طايع ، يتبدى فى رواية سمر يزبك (طفلة السماء (٢٥) ، سوى ان عبارة الرواية الأولى تأتى مجلجلة بحيث لا تضارعها رواية أخرى مهما بلغت جلجتها . ويشار هنا ان سمر يزبك تنتسب للساحل السورى، وأن روايتها المعنية هى باكورتها كما هى (مانيفست الهذيان) بكاورة رجاء طايع، وكذلك: أن تكون الروايتان لكاتبتين.

فى رواية يزبك تفر بطلتها نور من اللاذقية إلى دمشق حلم الطفولة، بعد ما تخلى عنها الحبيب اليسارى. وفى دمشق تلجأ نور إلى رفيق حبيبها اليسارى (عادل) المنتمى إلى أسرة دمشقية ثرية، وكان قد ترك دراسته الجامعية، وفر من الملاحقة الأمنية إلى بيروت، ثم عاد إلى دمشق بعد حرب ١٩٨٢ مهزوماً ومتخفياً. وعبر عيشة المشترك مع نور يتحابان ويتجاسدان، ثم يختفى الشاب. إلى أن تكتشف نور انتحاره فى بيت أسرته.

وقد بدا ذلك فى الرواية يفتقر إلى مسوغاته، لكن الإشارة تظل قوية إلى دمشق التى تنوء بالهيمنة الأمنية والاستغلال فى العمل

وبالتشظى الأسرى.

•••

لقد كتبت منذ قرابة ثلاثة عقود حول ما عددته ظاهرة العجز عن تجسيد دمشق فى الرواية، سواء عند الكتاب الذين نشأوا فيها ، أو عند الذين قدموا إليها. وعددت من ذلك ما سميته بصورة دمشق الديكورية فى روايات هانى الراهب وحيدر حيدر وعبد السلام العجيلى وعبد العزيز هلال وكوليت خورى وسلمى الحفار الكزبرى(٢٦).. وعلى الرغم من الاختلاف الجذرى الذى يتلامح فيما تلا، كما رأينا، فإننى أحسب أن دمشق مازالت تفتقد روايتها التى تضارع ما كان للقاهرة - مثلاً - على يد نجيب محفوظ أو ما كان لبغداد مثلاً على يد غائب طعمة فرمان، ولعل انتظار دمشق لا يطول.

هوامش

١- ميشيل بوتور: بحوث فى الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، دار عويدات، ط١، بيروت ١٩٧١

٢- صلاح صالح: : المكان الروائى فى الأدب المعاصر، دار شرقيات: ط١، القاهرة ١٩٩٧ .

٣- دمشق ١٩٦٩

٤- مطبعة الف باء.، الأديب،ط١، دمشق ١٩٧٢

٥- دمشق ١٩٨٠

٦- اتحاد الكتاب العرب، ط١ دمشق ١٩٧٢

٧- دار العلم للملايين، ط١ بيروت ١٩٦٨

٨- دار العلم للملايين، ط١ بيروت ١٩٧٣

٩- اتحاد الكتاب العرب، ط١، دمشق ١٩٧٤

١٠ - اتحاد الكتاب العرب، ط١، دمشق ١٩٧٤

١١- دار الأهالى، ط١، دمشق ١٩٩٨

١٢- دار النهار، ط١، بيروت , ١٩٧٤

١٣ - اتحاد الكتاب العرب، ط١ الطبعة الأولى ١٩٧٩

١٤- اتحاد الكتاب العرب، ط١، دمشق ١٩٧٧

١٥- دار العودة، ط١، بيروت ١٩٧٣



١٧- الأهلية للنشر والتوزيع، ط١، بيروت ١٩٧٣

١٨- دار النهار، ط١، بيروت , ١٩٧٤

١٩- اتحاد الكتاب العرب، ط١، دمشق ١٩٧٤

٢٠- اتحاد الكتاب العرب، ط١، دمشق ١٩٨٧

٢١ - دمشق ١٩٩١

٢٢- دمشق ١٩٩٤

٢٣- منشورات غادة السمان، ط١، بيروت ١٩٩٨

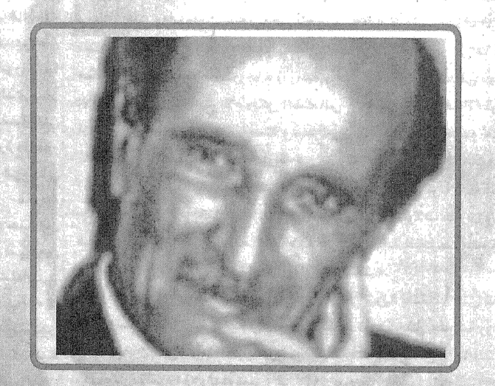
٢٤ - دمشق ٢٠٠٠

٢٥- دار الكنوز الأدبية، ط١، دمشق ٢٠٠٢

٢٦- فى كتابى الرواية السورية، ط١، وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٨٢ . وقد صدر الكتاب فى طبعة ثانية بعنوان حوارية الواقع والخطاب الروائى ، دار الحوار، اللاذقية ١٩٩٩، انظر ص٩٩ ■

عشرون عاما على رحيل ميخائيل نعيمة

صاحب «الغربال» وهمس الجفون



إعداد وتقديم:

د. ماهر شفيق فريد

ناسك الشخروب (كما دعاه توفيق يوسف عواد) من القلائل الذين استغرقتهم هموم الروح ولم تلههم شواغل الحياة اليومية - التى نضطرب جميعها فى مسالكها - عن الاهتمام بقضايا أكبر: قضايا الإيمان والشك، والخير والشر، والحرية والقيد. فهذه - وغيرها من انشغالات الضمير - هى المادة التى قدت منها كتاباته: شاعرا وروائيا وكاتب أقاصيص ومسرحيا وناقدا أدبيا واجتماعيا وكاتبا للسيرة الذاتية والغيرية وصاحب مقالات فلسفية.

لكن لاتخطئ فهمى: فهذا الناسك لم يكن بالجاهل بأمور الدنيا. لئن اغتر بها غيره، لقد لبسها فأبلى الثيابا. هذا رجل مضى «أبعد من موسكو ومن واشنطون»، وحارب فى الحرب العالمية الأولى، وعرف لواعج النفس وشهوات اللحم والدم وأزمات الضمير إذ ضاجع - فى فترات مختلفة - ثلاث نسوة متزوجات (روسية وأمريكيتين)، وساهم فى نهضة الأدب العربى بالمهجر الأمريكى الشمالى، وأصدر ، عبر حياة طويلة أنافت على القرن - قرابة خمسة وعشرين كتابا ليس فيها ما هو جدير بالإهمال، وترك لنا سجلا لخبراته فى سيرته الذاتية المعنونة «سبعون» (ثلاثة أجزاء)، كما أدخل على الأدب العربى الحديث لونا يكاد يكون جديدا من الإبداع بكتابه «مرداد» (١٩٥٢) الأشبه بأمثولات جبران وبشر فارس الرمزية والذى قارنه العقاد بسفر الجامعة لسليمان الحكيم، و«رحلة الحاج» لبنيان، و«هكذا قال زرادشت» لنتشه.

قال طه حسين عن طاغور: «إنما الذى يملأ نفسك فى حضرة طاغور هو تجلى فكرته الروحية فى كل شىء من كيانه المادى». وأحسب أنه لا يوجد بين أدباء العربية فى القرن العشرين من تنطبق عليه هذه المقولة قدر انطباقها على ميخائيل نعيمة.

ولد ميخائيل نعيمة فى ١٧ أكتوبر ١٩٨٩ فى قرية بسكنتا على سفح جبل صنين المطل على البحر المتوسط. تلقى دراسته فى مدرسة روسية ابتدائية، ثم فى دار المعلمين الروسية ببلدة الناصرة. فى ١٩٠٦ التحق بسمينار بولتافا الأرثوذوكسى. فى ١٩١١ عاد من روسيا إلى لبنان بعد أن اكتسب معرفة واسعة باللغة والأدب الروسيين. هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية فى ١٩١٢، وحصل على شهادة فى القانون والفنون الحرة من جامعة واشنطون فى ١٩١٦ . خدم فى الجيش الأمريكى على جبهة فرنسا. وبعد الحرب حصل على منحة دراسية حكومية مكنته من أن يدرس التاريخ والفن والأدب الفرنسى بجامعة رن. عند عودته إلى نيويورك فى ١٩١٩ استأنف صلاته بالصحافة الأدبية العربية. فى ١٩٢٠ ساهم فى إنشاء الرابطة القلمية التى كان يرأسها صديقه جبران خليل جبران. فى ١٩٢٣ نشر كتابه محطم الأوثان «الغربال». بعد موت

جبران فى ١٩٣١ قرر أن يعود إلى لبنان. وفى العام التالى عاد إلى قريته وظل يعيش بها حتى النهاية. كتب أغلب قصائده فى الفترة ١٩١٧ - ١٩٢٨ ونشرها فى ديوان «همس الجفون» (١٩٤٣). له فى فلسفة الدين «من وحى المسيح» (١٩٧٤) وهو تفسير شخصى يخرج على السنة الدينية المتغارف عليها. توفى فى ٢٨ فبراير ١٩٨٨ .

من حصاد نعيمة الوفير اخترت فصلا نقديا، وأقصوصة ، وست قصائد. الفصل النقدى من كتاب «الغربال» (١٩٢٣) (وقد أعيد نشره فى كتاب «ما وراء البحار أو النبوغ العربى فى العالم الجديد» وقد عنى بجمعه ونشره توفيق الرافعى» مكتبة الهلال بالفجالة» دون تاريخ ولكن مقدمته مؤرخة فى مايو (١٩٢٢). الفصل نموذج لثورة نعيمة على عمود الشعر التقليدى وجناية العروض الخليلى على الشعر العربى. والقيود التى يفرضها التزام الوزن والقافية على حرية الخيال الشعرى، وذلك على نحو يواكب ثورات مدرسة الديوان، وتجديدات مدرسة أبولو، وتجارب خليل شيبوب وفريد أبو حديد وباكثير، ومقدمة لويس عوض الثورية لديوان «بلوتولاند» فى تاريخ لاحق.

والأقصوصة «عادة البيك» (١٩١٩) اخترتها من مجموعة نعيمة المسماة «كان ما كان» (١٩٣٧ - واستخدمت الطبعة العاشرة الصادرة عن مؤسسة نوفل ببيروت ١٩٤٧٤) وهى تؤكد مكانة نعيمة - إلى جانب محمد ومحمود تيمور وحقى وطاهر لاشين - واحدا من رواد القصة القصيرة فى العالم العربى.

«سعادة البيك» نموذج للنقد الاجتماعى الممزوج بحس فكاهة، وفيها فطنة إلى مواطن الضعف فى نفوس بعض البشر، وميلهم إلى التفاخر الكاذب والأبهة الفارغة، وتعلق الناس بالوجاهة الاجتماعية وهالة الألقاب، وإن كانت لا تخلو - شأن كتابات نعيمة جميعا - من تعاطف مع هذا الكائن الإنسانى الضعيف.

قصائد نعيمة أخذتها جميعا من كتاب محمد عبد الغنى حسن «أشعار وشعراء من المهجر» (سلسلة كتاب الهلال، فبراير ١٩٧٣) إذ أحسب أن حسن قد جمع زبدة إنجاز نعيمة الشعرى فى هذه الصفحات القلائل. تبرز من بين هذه القصائد قصيدة «أخى» العظيمة التى أشبعها النقاد درسا وتحليلا، وعدها محمد مندور نموذجا للشعر المهموس ذى النفس الحار القوى . يخيل إلى - ولا أظننى مخطئا - أن أثر هذه القصيدة الرائدة مازال مستمرا موصولا فى شعرنا حتى يومنا هذا. عندما نقرأ مثلا قصيدة عناية الحسيناوى المسماة «أخى .....»

أخى إن ضاق صدر الأرض عن ترديد شكوانا
وإن أخرس أهل الظلم بالأسياط.. نجوانا
وتهنا فى مهاوى البؤس أشتاتا ووحدانا
نحرنا عزمنا قسرا لذاك البغى.. قربانا

أدب ونقد

فلا تيأس من الفجر ولا تحزن لما كانا
فبعد الليل إشراق نوادي فيه بلوانا
(مجلة الكاتب - مايو، ١٩٦٢)
الا نتذكر أبيات نعيمة:
أخى! إن ضج بعد الحرب غربى بأعماله
وقدس ذكر من ماتوا وعظم بطش أبطاله
فلا تهزج لمن سادوا ولا تشمت بمن دانا
بل اركع صامتا مثلى بلقب خاشع دام
لنبكى حظ موتانا

هذا هو صاحب «الغربال» الذى قدم له العقاد فرأى فيه - على بعد المزار - روحا شقيقة ورفيق رحلة فكرية («الحق أننى قد وقعت من قراءة هذه الصفحات على قرابة صحيحة وجوار ملاصق فى الحى الذى أسكنه فى هذه الدنيا الأدبية الجديدة...»). أدب نعيمة ادب حى لا يتقادم عليه العهد، وهو ناضر اليوم - بعد ثلاثة أرباع قرن - مثلما كان ناضرا يوم بدأ صاحبه يخرج به على الناس فى العقد الثانى من القرن الماضى.

م.ش.ف

الزحافات والعلل
نظرة فى الشعر وأوزانه

دع همومك التجارية، والسياسية، والعائلية يا أخى وتأبط جراب صبرك واتبعنى. تسألنى إلى أين؟- ولنفرض إلى جهنم (وليست جهنم خيرا من عالم يصاحبنا بالقال والقيل، ويعايشنا بالقيل والقال؟ وما قيله إلا هبوط أسعار وارتفاع أسعار. وما قاله إلا انتصار سياسة واخفاق سياسة فتأبط جراب صبرك واتبعنى، ولا تسل إلى أين. قد أسلك بك طريقا وعراً. وقد أدخل بك أجمة ملتفة الأدغال. وقد أريك طرف مرج فسيح. وقد أعود بك من حيث انطلقت كأنك لا رحت ولا جئت فتمسك بجراب صبرك فالصبر خير سلاح للمؤمنين . ولنمش.

هل سمعت فى حياتك يا أخى برجل يدعى أبا عبد الرحمن الخليل بن أحمد البصرى الازدى الفراهيدى؟ لا؟ إذن فاعلم وقاك الله أن أبا عبد الرحمن (تغمده الله برحمته ورضوانه) ولد فى سنة مائة للهجرة، وتوفى عن خمس وسبعين عاما قضاها بالبر والتعبد والتقوى - ووضع علم العروض.

والعروض - رعاك الله - «علم بأصول يعرف بها صحيح أوزان الشعر العربى وفاسدها وما يطرأ عليها من الزحافات والعلل».

و«الزحافات والعلل» أوبئة تنزل بأوزان الشعر العربى فتحرك ساكنا، أو تسكن متحركا، وتقضم حرفاً هنا، ومقطعا هناك، وقد عنى بها الخليل عناية خاصة. فأعطى لكل منها أسما ورتبها فى أبواب وفصول هى أكثر عدا من خطاياى.

هذا هو أبو عبد الرحمن يا صاحبى، فلنقدس ذكره، ولنجل مقامه. فلولاه لكنا بلا زحافات وعلل. وكيف تكتمل لنا السعادة بدون زحافات وعلل؟ ولولاه لما كان لنا علم العروض الذى «يعرف به صحيح أوزان الشعر العربى وفاسدها» وأنى لنا أن نميز بين ما هو شعر وما ليس شعرا ما لم نعرف صحيح الأوزان من فاسدها؟

لقد مات الخليل يا أخى.. ومنذ مات الخليل حتى اليوم ونحن منغمسون فى درس الخبن والخبل. والترفيل والتذييل والنقص والوقص. والقطف والكسف. والخرم والثلم. والقصر والبتر. إلى ما هنالك من علل زاحفة وزحافات معتلة إلى أن ملكنا بإذن الله ناصية علم العروض وأصبحنا بمنة الخليل نميز بين «صحيح أوزان الشعر العربى وفاسدها».

أما أننا فى جدنا وراء ناصية العروض قد أفلتت من يدنا ناصية الشعر. وإننا فى جهدنا وراء التمييز بين صحيح أوزان الشعر وفاسدها قد نسينا الفرق بين ما هو شعر وما ليس شعرا، فما ذاك بالأمر الخطير! فالمهم المهم أن

نعرف إذا ما نظمنا بيتا اننا لم نجز لأنفسنا ما لم يجزه الخليل وأننا لم نهتك حرمة قاعدة . ولم نخل بحرف من ناموس. ولم نتجاوز حد تقليد شريف أو طقس مقدس. فاتكلنا على الله ورحنا ننظم القصائد.

ومن حسنات علم العروض يا رفيقى أنه كثير البحور. ولكل بحر من بحوره قوارب يتعذر عليك ركوبه إلا بها، ولكل من تلك القوارب مقاذيف لا تدار إلا بها، ولكل من تلك المقاذيف حلقات وحنيات ومماسك لا يعرفها إلا غزير الخبرة وطويل الأناة. لذاك فالملاحة فى هذه البحور تقضى اقتحام الأخطار والمجازفة بالحياة. ولذاك قد حذرنا العاقلون من الإقدام عليها إذ قالوا:

الشعر صب وطويل سلمه　　إذا ارتقى فيه الذى لا يعلمه

ذلت به إلى الحضيض قدمه　　يريد أن يعربه فيعجمه

غير أن أبناء الضاد ليسوا ممن يهابون المخاطر . ولا ممن يؤثرون الحياة على الشرف. فكلما تراكمت تلك العقبات فى سبيلهم كلما ازدادت عزائمهم مضاء. وكلما عز الحصول على شرف أثيل كلما هانت لديهم الأرواح . فما كان منهم إلا أن هجموا على تلك البحور فلجموا أمواجها وامتطوها وراحوا بين شواطئها يهزجون . نعم هوى بعضهم إلى القاع فطمست آثاره. ولكن اكثرهم طاف جميع البحور وعاد سالما معافى.

ومن ميزات الذين يخوضون بحور الشعر يا أخى ويعودون سالمين أنهم يكتسبون حنوا خارقا على الإنسانية بأسرها. لاسيما علينا نحن ابناء اليابسة فلا يعودون إلينا فارغى اليد (وإن عادوا فارغى الرأس والقلب) بل يتبارون إلى مشاطرتنا كل ما اكتشفوه وعرفوه بشأن الملاحقة فى البحور الشعرية فيقدمون إلينا ذلك لا نتفاً نتفاً بل يجمعونه بين دفتى كتاب يدعونه «ديوانا» ويرفعونه إلينا ليرفعونا به إليهم.

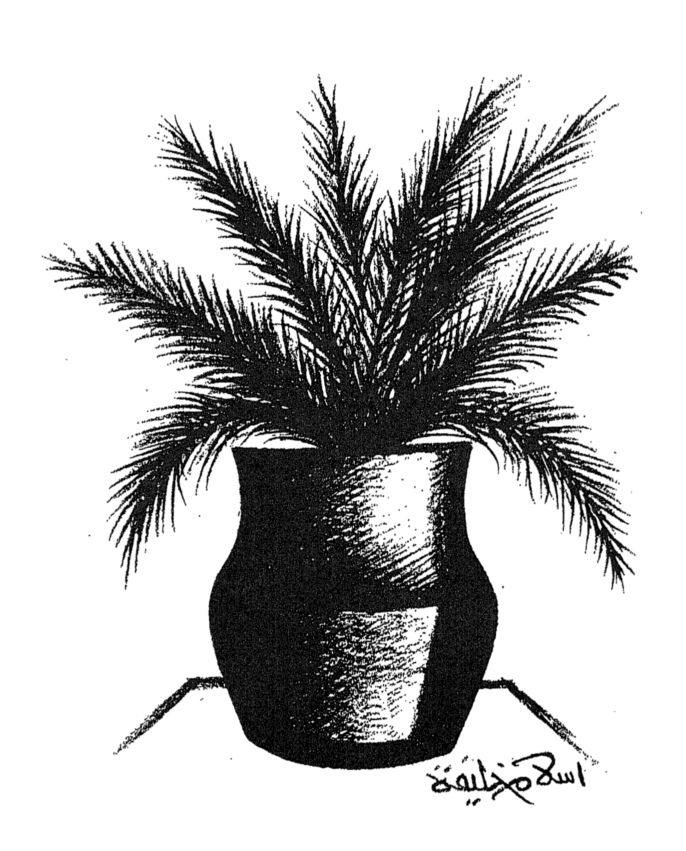
فلنمجد الملاحين يا أخى - أولئك الذين يحسنون الملاحة فى بحور الشعر، والذين يرتقون فى سلمه فلا تزل بهم قدم إذ لا يعجمون معربة ولا يعربون معجمة: لنمجد العروض وأبناء العروض:

هل اعتراك يا أخى الملل، فعليك بجراب صبرك. إذ اننا فى مسلك وعر. وإن شاء ربك سنقطعه سالمين.

تسألنى ما إذا كنت أتهكم أو أعنى ما أقول، لا وتربة الخليل لست متهكما. فلعروض الخليل فضل على كبير.ولا صاحبنا .

الملاحين فضل أكبر . اقول أن لهم فضلا أكبر لأن الخليل يوم جمع ما كان فى زمانه من أوزان وبوبها وحدد ما «يطرأ عليها من الزحافات والعلل» لم يقصد سوى الخير ولم يتوخ إلا خدمة لغة عزيزة عليه.

أما الذين جاءوا بعد الخليل فتقيدوا بزحافاته وعلله الفا ومائتى


اسلام خليفة

سنة فأياهم أسدى جزيل شكرى، لأنهم بمباراتهم فى معرفة «صحيح أوزان الشعر وفاسدها» قد أتقنوا الأوزان وأهملوا الشعر. وبإهمالهم الشعر نبهونى إليه. وقد ينبهنا عدم وجود الشىء إلى الشىء أسرع ما ينبهنا إليه وجوده.

لنقف يا أخى بتخشع امام شبح من قال

«وشبيه صوت النعى إذا قيس   بصوت البشير فى كل ناد»

ولنبحث أمام ضريح من شرب «على ذكر الحبيب مدامة، فسكر بها «من قبل ان تخلق الكرم» ولنجل النار التى كانت تتأجج فى صدر من نظر الأعمى إلى أدبه وأسمعت كلماته من به صمم. فهؤلاء وقليل ممن راودت أرواحهم أحلام من عالم أعلى لجبابرة وأن تقيدوا بقيود الخليل. فهم أكبر منه ومن عروضه . فلنمر من أمامهم صامتين. ولنتابع السير إلى حيث الدواوين الحافلة بصحيح أوزان الشعر ، الناطقة بألف لسان بفضل الخليل. المردودة بألف قافية شكر إلي الزحافات والملل. الناظرة بألف عين لا إلى جمال الحياة بل إلى جمال الألفاظ والمقاطع. المصغية بألف إذن لا إلى نبضات القلوب وخطرات الأفكار بل إلى يد تصفق استحسانا ولسان يشرثر بالمديح . إن هذه الدواوين يا أخى لأفصح ما كتب فى الشعر وعنه؛ لأنها محشوة بما ليس شعرا . لذلك كلما بلاك الله بواحد منها تتوق نفسك إلى نقيضه. اى تتوق إلى الشعر ولذاك قلت أنها افصح ما كتب فى الشعر وعنه .

مهلا يا أخى ولا تكن لجوجاً ولا تسلنى أن أحدد لك الشعر . فالشعر غير محدود. ولا يحيط به ادراكا إلا أصحاب دواويننا المكرمون . فقد قام بينهم حديثا جهبذ جمع فى مقالة واحدة ١٧٧ تعريفاً للشعر عن ألسنة كثيرة - من ابن خلدون إلى ميخائيل رستم! ومن ارسطو طاليس إلى جورج ساند - فعليك بديوانه. أما أنا فلا أطلاعى واسع لهذا الحد. ولا صبرى طويل بهذا المقدار فلنعدل عن تحديد الشعر وتعريفه . وذاك لا يمنعنا من أن نتكلم فى الشعر . فتعال نتبادل الخواطر والنظرات.

هل ضحكت يا أخى فى حياتك وهل بكيت هل ساورت أفكارك شكوك أم سرحت فى صدرك أمال، أم عصرت قلبك خيبة ، أم مزق نفسك ألم، هل طرقت أذنك نغمة فطربت بها روحك ، أم رأت عينك مشهداً فاهتز له كيانك؟ إذن لاشك تفهمنى لو سكبت امامك دموعى. وكشفت لك صدرى. وحدثتك عن آلامى وآمالى. ووصفت لك نغمة أطربتنى أو مشهداً هزنى. وأنا بدورى أفهمك . وكلانا يفهم الغير.

ولو كان لك من سبيل إلى ترجمة عواطفك وأفكارك بالصينية أو الهندية أو اليابانية أو الألمانية لفهم الصينى والهندى واليابانى والألمانى كذلك . فما هو السر فى ذلك؟ ما السر فى أن روحك وهى فى دمشق أو القاهرة تستطيع ان توصل اناتها وتهاليها إلى روح فى اقاصى شمال الأرض وجنوبها أو شرقها أو غربها؟

السر يا صاحبى فى أن نفسك ونفس بطرس وأحمد - كلها تستقى من مورد واحد. وذاك المورد هو الحياة ، وإن شئت فقل النفس الجامعة أو الله. فالحياة وإن تعددت مظاهرها وتنوعت أزياؤها، هى هى، وجوهرها واحد لا يتغير. غير ان ما نستقيه من هذا المورد يتنوع بمقدار الظمأ الداخلى فينا . فبعضنا إذا ما شرب من المرارة غب غب الجمال. بينا يمتصها الآخر مص العليل للدواء.

وبعضنا إذا ما هزته نغمة رفعته إلى الجو. بينا يسمعها الآخر فينتفض قليلا ،كالدورى، ويعود يبحث فى الروث عن شعيرة يلتقطها.

إن الحياة يا صاحبى تعرض مشاهدها على وعليك لكنك قد ترى مشهدا لا أراه انا وأن اكن مفتح العينين.

بل قد أنظر وأياك إلى مشهد واحد فنرى فيه أشياء لا أراها وتسمع ما لا أسمعه . هكذا قد أمر بدودة تدب على الأرض فأدوسها أو أحول وجهى عنها وامشى فى سبيلى.

وتمر بها أنت فتقف مراقبا حركاتها ترفعها بيدك وتدرسها مليا ثم تضعها من يدك وتنطلق وفى رأسك قد تجمهرت اشباح وأمام عينيك قد مشت رسوم وفى أذنيك قد دوت اصوات . ولا يعتم ان تنتظم تلك الأشباح وتندمج تلك الرسوم وتتألف تلك الأصوات فى قصيدة أو مقالة أطالعها انا فأشعر كأن أشباحها تجمهرت فى راسى ورسومها مشت امام عينى وأصواتها رنت فى أذنى . لقد مررت وإياك فى مثل هذه الحالة بمورد من موارد الحياة فشربت منه قطرة حيث شربت قطرات وفى من الظمأ ما فيك. غير انى ما كنت أشعر بظمئى إلى أن سمعتك تصف لى ظمأك وكيف اترويت.

انا وأنت غريبان نحن إلى وطن واحد، فى ما فيك من الحنين غير ان حنينى أبكم أصم . وحنينك ناطق ومجنح لذلك إذا سمعت حنينك متكلما تحرك حنينى وتكلم . لأنه قد وجد فى حنينك لساناً له.

انا وأنت حائران فى أمور كثيرة. وحيرتى قد تغلغت بين أفكارى وتمددت حتى لم أعد اعرف فى ما انا حائر .

لكن حيرتك نصب عينيك فإذا ما صورتها لى تصورت أمامى حيرتى.

تسألنى - وما القصد من هذه الأمثال كلها؟ إن قصدى يا صاحبى ان اقول - بأن عواطفنا وافكارنا مشتركة لأن مصدرها واحد وهو النفس.

وأن فى الواحد مناما فى الآخر من العواطف والأفكار لكنها قد تكون مستيقظة فى بعضنا ، غافلة فى الآخر وأن هذه العواطف والأفكار ، وإن استيقظت فى بعضنا قد تكون خرساء . وأنها فى بعضنا مستيقظة وناطقة.

وإن العواطف والأفكار إذا ما استيقظت ونطقت بنفسها بعبارة جميلة التركيب موسيقية الرنة كان ما تنطق به شعرا، وأن من استيقظت

عواطفه وأفكاره وتمكن من أن يلفظها بعبارة جميلة التركيب موسيقية الرنة كان شاعرا.

وإذ أن العواطف والأفكار هي كل ما نعرفه من مظاهر النفس فالشعر إذن هو لغة النفس. والشاعر هو ترجمان النفس

هذا ما أعرفه يا أخي عن الشعر والشاعر فلنعمد إلى الزحافات والعلل.

لقد وضع الناس الشعر أوزانا مثلما وضعوا طقوساً للصلاة والعبادة فكما انهم يتأنقون في زخرفة معابدهم لتأتي «لائقة» بجبروت معبودهم . هكذا يتأنقون في تركيب لغة النفس لتأتي «لائقة» بالنفس، وكما أن الله لا يحفل بالمعابد وزخرفتها بل بالصلاة الخارجة من أعماق القلب هكذا النفس لا تحفل بالأوزان والقوافي بل بدقة ترجمة عواطفها وأفكارها.

اتذكر يا أخي قول الناصري - «حيثما اجتمع اثنان أو ثلاثة باسمي هناك أكون في وسطهم» لم يحدد ابن مريم مكانا معلوما لعبادته فقد يجتمع اثنان باسمه على رأس جبل أو في جوف واد أو على ظهر باخرة أو في قهوة أو في منجم للفحم ويكون هو بينهم. والشعر يقول - حيثما تفاهمت نفسان أو ثلاث باسمي هناك أكون في وسطهن فلا الأوزان ولا للقوافي من ضرورة الشعر كما أن المعابد والطقوس ليست من ضرورة الصلاة والعبادة. فرب عبارة منثورة جميلة التنسيق ، موسيقية الرنة كان بها من الشعر أكثر مما في قصيدة من مائة بيت بمائة قافية . ورب صلاة خارجة من قلب منكسر فوق رمال الصحراء أدركت غايتها وذهبت كصرخة في وادخير من صلوات خارجة من مئات من الأفواه بين مئات من القناديل والشموع تحت سقوف مرصعة وقبب مزركشة .

غير أن القصد الأولى من طقوس العبادة لم يكن إلا شريفا لاعتقاد الناس أن الله لا يجيب صلاة إلا إذا ارتفعت إليه مع دخان محرقة: ولا يقبل محرقة إلا إذا تقدمت إليه بطريقة معلومة وبعبارات منتخبة وكذلك القصد من أوزان الشعر .

فقد رأى الأقدمون أن الشعر ، وهو لغة النفس، لا يليق بها ما لم يكن مقيدا بأوزان . إذ وجدوا أن الأوزان تساعد على تنسيق الجمل وتوازنها . وفي التوازن سر من أسرار الجمال.

إن طقوس العبادة على اختلاف أنواعها جميلة لمن يفهم سر رموزها وليس من طقس إلا يرمز إلى فكر، لكن من طبيعة الجمهور أن ينظر إلى ظواهر الأمور كما لو كانت هي جواهر الأمور . فالجمهور لا يفكر . بل يقبل الأشياء كما هي، لذلك فالرموز تحل عنده محل ما ترمز إليه. ولذلك ترى الديانات أصبحت مجموعة طقوس وعوائد . فالذي تمكن من حفظ كل تلك الطقوس والتقاليد تأهل لأن يكون كاهناً أو شيخاً أو قسيسا.

ولو نظرت الآن يا صاحبي إلى أوزان الشعر وجدت أن حكايتنا معها هي حكايتنا مع طقوس العبادة. إن القصد الأساسي من الوزن هو

التناسق والتوازن فى التعبير عن العواطف والأفكار. ولاشك أن الأوزان نشأت نشوءا طبيعيا وكان سبب ظهورها سعي الشاعر إلى تلحين عواطفه وأفكاره والكلام المتوازن المقاطع أسهل للتلحين من الكلام الذى لا توازن بين مقاطعه من حيث الطول والقصر لذاك لحق الوزن بالشعر ونما معه نموا طبيعياً فكان يتكيف بالشعر ولا يتكيف الشعر به. هكذا نما الشعر العربى ونمت أوزانه . ومازال الوزن لاحقاً والشعر سابقاً إلى أن قيض الله لأبى عبد الرحمن أن جمع كل ما توصل إليه من الأوزان فبوبها وحددها وجعل لكل منها قواعد ولكل قاعدة جوازات وللجوازات جوازات إلخ.

منذ ذاك الحين يا أخى أخذ الوزن يتغلب رويداً رويدا على الشعر إلى أن أصبح الشعر لاحقاً والوزن سابقاً.

وأصبح كل من قدر أن يتغلب على عروض الخليل بأوزانها وزحافاتها وعللها أهلا لأن يدعى شاعراً. وذاك راجع إلى ما قلته عن طقوس العادة بأن الجمهور من طبيعته أن ينظر إلى ظواهر الأمور كما لو كانت هى جواهر الأمور.

لو نظرت يا أخى إلى ما جمعناه منذ نيف وألف سنة لوجدته - مع استثناء قليل منه - معرضاً للأبحر الشعرية بين طويلها وبسيطها وكاملها وخفيفها إلخ مع ما «يطرأ عليها من الزحافات والعلل».

لا تضحك ، فالموقف موقف بكاء لا ضحك، أمن المضحكات أن تدفن ألف سنة من حياتنا الأدبية بالزحافات والعلل؟

العروض لم تسىء إلى شعرنا فقط بل قد اساءت إلى أدبنا بنوع عام، فبتقديمها الوزن على الشعر قد جعلت الشعر فى نظر الجمهور صناعة إذا أحاط الطالب بكل تفاصيلها أصبح شاعراً، وإذ أن للشاعر منذ بدء التاريخ مقاماً رفيعاً بين قومه أصبح كل طالب شهرة يلجأ إلى العروض كإلى أقرب الموارد ، وبذاك انصرفت أكثر مواهبنا إلى قرض الشعر فأفقنا اليوم ولا روايات عندنا ولا مسارح ولا علوم ولا اكتشافات ولا اختراعات. ولاشك أن كثيرين ممن انصرفوا إلى النظم حباً بالشهرة لو انصرفوا إلى غيره من أبواب الكتابة والدرس لجاءوا معاصريهم وجاءونا بنفع كبير ناهيك عن أن درس علم العروض يستغرق وقتاً طويلاً، فقل معى - والهف قلباه على عقول أحداث لا تزال تصارع العروض على مقاعد المدرسة.

لقد بلغ منا الولع بالعروض درجة أصبحنا معها لا ننطق إلا شعراً (وأعنى نظماً) حتى قواعد نحونا أبينا أن نلقنها لأحداثنا إلا منظومة ! هناك ألفية بن مالك وهاك «نار القرى» بل قد نظمنا الحساب والجبر والجغرافية والطب والفلك، ولم لا ؟

وأصبحنا نتراسل نظما ، ونتصافح نظما ونشرب الخمر نظما ، ونأكل الكبة نظماً، ونعمد أولادنا نظماً ونزوجهم نظما، ونستقبل أصدقاءنا

نظما ، ونودعهم نظما، ونهنئهم بعيد أو بمركز أو بمولود نظما إلى أن لم يبق فى حياتنا ما ليس منظوما سوى عواطفنا وافكارنا. وعندما دانت لنا العروض واتتنا زحافاتها وعللها صاغرة رحنا نكتشف طرقاً جديدة نظهر بها مقدرتنا «النظمية» فاهتدينا إلى التواريخ الشعرية فصرنا إذا مات صديقنا «حاتم منصور» - لا نكتفى بأن نشق عليه الجيوب، ونستمطر السحاب ونقرح المآقى. ونشتم الموت. ونعاتب الدهر . ونوارى الشمس والقمر فى التراب، بل نحفر على حجر فوق رأسه تاريخ موته بأحرف منظومة لا بأرقام بسيطة.

زر قبر حاتم منصور الكريم وقل

كم حسرة لك فى طى القلوب ترى

تستقيك أجفاننا أرخ بادمعها

يا غصن بان لواه البين فانكسرا

فانقلب الشاعر بهلوانا وأصبح الشعر ضربا من المشى على الأسلاك والانتصاب على الرأس ورفع الاثقال بالأسنان ولف الرجلين حول العنق إلى ما هنالك من الحركات التى تجيدها القردة أيما اجادة. من ذلك الألغاز الشعرية . وحل الألغاز . والمنظومات التى بعض مفرداتها أو كلها منقطة. وبعضها أو كلها مهملة . أو حرف منقط فيها يليه حرف مهمل والتشطير والتسميط والتخميس إلخ .

ومن المضحكات المبكيات يا صاحبى أن مثل هذه الحركات البهلوانية كانت ولاتزال تعرض فى سوق آدابنا «كشعر» وأربابها كانوا ولا يزالون فى مقدمة الشعراء عندنا والشعر براء منها ومنهم. فعلى من اللوم؟

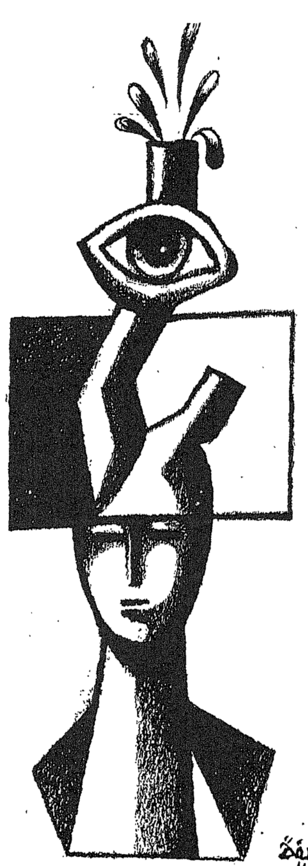
أى يا أخى. أنك لمحق فى قولك بأن ليس كل شعرنا من هذا القبيل . بل أبواب الشعر عندنا كثيرة واسعة. فمنها الغزل والنسيب ومنها المديح والهجاء . ومنها العتاب والرثاء والفخر والخمر . لكن هذه الأبواب يا أخى قد أصبحت كذلك معرضاً للعروض والقوافى لا للشعر.

لقد كان البدوى يتصبب على الاطلال والدمن ، وينادى الربوع والركبان، إذا نظر إلى القمر رأى وجه حبيبته فيه أو إلى الظبى رأى عنقها وفى عينيه عينها . ونحن لانزال نتصبب على الاطلال والدمن ولا أطلال عندنا ولا دمن وننادى الركب ولا ركب نناديه.وقل ممن يقرض العروض فى أيامنا من رأى فى حياته ظبياً فالتاً...

وإذا هزتنا الحماسة طعناً بالهندوانى واليمانى ونحن لم نطعن فى حياتنا ضباً ولو بسكين صغيرة.

وإذا مدحنا لم نجد بدا من وضع من نمدحه فوق الشمس والقمر.

لقد شام هذا البدر فيك رجاحة


اسلام زليقة

عليه بميزان البها إذ تاملك
هوت كفة الميزان فيك إلى الثرى
وخفت به الأخرى فعلق بالفلك
وإذا رثينا لا نجد سبيلا لرثاء الفقيد إلا بذم الأحياء :
والموت نقاد على كفه جواهر يختار منها الجياد

فالموت لم يخترك ولم يخترنى بعد يا أخى. فلا أنا ولا أنت من الجياد ولا هذه الملايين التى تصبح على وجه الأرض وتمسى، بل الجود كل الجود تحت التراب، ولا يمشى فوق التراب سوى كل زنيم خسيس!

اى لحق ما تقول ، فليس كل ما ينظمه شعراؤنا من هذا النوع، لاسيما شعراء اليوم، فقد اخذوا يفتشون عن مصادر جديدة يستقون منها الإلهام ويحضرنى الآن بعض منها الطيارات ، الكهربائية، الغازات المسممة، التلفون الفوتغراف، كرة الرجل أو «الفوتبول» ، الاستقلال، حدائق الحيوانات، الديمقراطية ، الاشتراكية إلخ ، إلخ .نعم نعم هم ينظمون اليوم فى مثل هذه المواضيع ، وفى ذلك شاهد على أنهم سائرون مع العصر لا وراءه، لذلك يدعونهم «عصريين»، اعتبر ذلك أيضا فى دواوينهم، أولا ترى كيف يتفننون اليوم فى طبعها؟

لقد كان واحد هم سابقا يكتفى بنشر دبوانه مبوبا تبويباً محكما أو مرتباً حسب أحرف الهجاء أما اليوم فتأخذ الديوان وتجد فيه عدا عن القصائد الشائقة العصرية ورسوما لا تترك عندك من شك فى عبقرية الناظم، هناك رسمه وهو فى العاشرة ثم رسمه وهو فى العشرين، ثم فى الثلاثين ثم رسم زوجته وأولاده، ورسم بيته، ورسوم أصحابه الذين رثاهم ورسوم أقربائه الذين هناهم أما بمولود أو بمعمود أو بزفاف أو بعودة بعد غيبة.

نعم، نعم، إن هذه كلها «مواضيع عصرية»، والذين ينظمون فيها لاشك «عصريون»، - سائرون مع العصر لا وراءه وإنما ينقصهم أمر واحد - وذاك أن يسيروا ولو بعض الطريق وراء الشعر فقد ساروا أجيالاً وراء الزحافات والعلل.

لابد لنفسى ونفسك يا أخى وأنفس من ينظمون «عقود» المديح الفارغ والرثاء الشائن والغزل الذى لا غزل فيه من ان تستفيق يوماً من غيبوبتها الطويلة، حتى أنفس من ينظمون التاريخ ليأتيها يوم تنفتح فيه أعينها فترى الشمس والفضاء، ولا تستفيق أنفسنا إلا إذا شعرت برعشة الحياة فى داخلها ، لأن الحياة فينا لا خارجا عنا وما التأثيرات التى تحدثها فينا الطبيعة أو الحياة الخارجية إلا منبه لما كمن فى داخلنا من العواطف والأفكار، فلولا عواطفنا ولولا أفكارنا لكان ما ندعوه «الطبيعة» صحيفة بيضاء، إن الحياة إرث مشترك ولى فيها مالك، غير أن ما ينتفع به كلانا من هذا الإرث يتوقف على ما تنبه فيه من العواطف والأفكار

لأنها مفتاح إهراء الحياة العجيب الذى كلما ولجت منه باباً أدى بك إلى باب سواه.

اى . يا اخى أن عواطفنا وافكارنا هى ما استيقظ من الحياة فينا ، ومن الغريب انه كلما تحركت فينا عاطفة أو تململ فى داخلنا فكر تأتيهما ساعة تلفظهما النفس كما تدفع الحامل الجنين من احشائها عند اكتمال دور الحمل، كأن النفس لا تعرف ما فى داخلها إلا إذا انتصب أمام عينيها، وكما أن الحامل تجهض وتعود فتحمل ، كذلك النفس كثيراً ما تلفظ عواطفها وافكارها قبل الأوان فتظهر ناقصة مشوهة، لكنها أبداً تعود فتحمل وتعود فتلد ، والنفس التى تولد عواطف جميلة وأفكاراً حية ناضجة هى النفس المستيقظة، النفس الشاعرة ، وما تولده مثل هذه النفس هو الفن، والفن إذا اخذ الكلام ثوباً كان شعراً.

اما النفس التى لا تولد إلا أوزاناً صحيحة وقوافى رنانة فهى النفس المصابة بالعقم، ولابد لهذه النفس من ان تتلقح يوماً بجرثومة الحياة فتجد فى داخلها عواطف وأفكاراً لا أوزاناً وقوافى فقط.

لقد نبهتنى يا أخى إلى امر ما كنت غافلا عنه حين قلت لى أن شعراءنا فى هذه الأيام قد تعدوا أبواب الشعر القديمة وإنهم يفتشون عن مواضيع جديدة تجول فيها قرائحهم فذكرت لك بعض تلك المواضيع وضحكت منها، وضحكى كان ممزوجاً بالمرارة والأمل، أما المرارة فلأن شعراءنا لايزالون يبحثون عن الشعر فى رغوة الحياة وفقاقيعها. وأما الأمل فهو انهم ببحثهم ن عن مواضيع جديدة لابد من أن يعثروا يوما على الشعر فيدركوا أنه لا ينحصر فى عشرات من البحور ولا فى ألوف من الأبواب.

ففى كل عاطفة باب، وفى كل فكر بحر. بل إن فى مظهر واحد من مظاهر العاطفة الواحدة الف باب وباب. وفى ثنية واحدة من ثنيات الفكر الواحد ألف بحر وبحر.

ومتى أردكوا أن مصدر الشعر طى النفس عكفوا على درس أنفسهم وتفقدوا زواياهم وخباياها. حتى إذا ما عثروا هناك على عاطفة ترتعش وفكر يتململ صاغوا لتلك العاطفة ولذاك الفكر لباساً من الكلام يليق بهما. وليس من الكلام ما يليق لباساً للعاطفة الحية والفكر المستيقظ إلا ما جمع منه بين تأليف الوان الرسام وتناسق اشكال النحات وتوازن خطوط البناء وترابط الحان الموسيقى.

حينئذ يا أخى تثمر قرائحنا فيكثر شعرنا وتقل زحافاتنا وعللنا.

سعادة البيك

كنت مع رفيق لى فى مطعم سورى نتناول طعام العشاء، وكانت الساعة بعد التاسعة والمحل قد فرغ من الزائرين. فجاء صاحبه وجلس معنا ليساعدنا بأقاصيصه الغريبة على ازدراد مطبوخاته وهضمها . وهو رجل لطيف المعشر يتودد إلينا ويغالى فى إرضائنا لأننا عنده من الزبائن «المكفولين» فقال رفيقى لجليسنا ناظراً إلى ساعته:

– لقد جئناك متأخرين هذه الليلة يا أبا عساف، وأخاف أنك تستعد لتقفل مطعمك وتعود إلى بيتك فلا تتأخر من أجلنا.

فهز أبو عساف برأسه يميناً وشمالاً وأقسم لنا بحياة عساف أنه يحسب الجلوس معنا شرفاً وأنه من أجل خاطرنا يفتح مطعمه حتى نصف الليل، وأنه هو والمطعم على «حسابنا» .

وأضاف أنه قلما يقفل بابه قبل الساعة العاشرة لأن «البيك» لا يأتى حتى الساعة التاسعة والنصف.

فبادرناه بالسؤال سوية بفم واحد: من هو «البيك» يا أبا عساف؟

وكأننا بسؤالنا جد فنا على الأنبياء والقديسيين الذين يعبدهم أبو عساف أكثر من ربه وأنكرنا وجود العزة الإلهية أو قلنا أننا وجدنا فى الشورباء خنفساء. إذ جحظ أبو عساف وقال كمن لا يصدق أذنيه:

– أحقاً لا تعرفان البيك أم أنتما تمزحان؟ إذاً من تعرفان؟

وقبل أن يتغلب أبو عساف على دهشته من جهلنا المطبق إذا بالباب ينفتح ويدخل منه رجل طويل القامة منتصبها ضيق الكتفين مندلق الكرش، طويل اليدين والأصابع. فى يده اليمنى عصا كذنب الكلب. وفى اليسرى جريدة عربية.

وعليه بذة نصفها الأسفل رمادى ونصفها الأعلى بنى وكلها قد نهش الاستعمال أطرافها فتدلت خيطانها بين طويل وقصير.

أما وجهه فلم أر منه لأول وهلة سوى شاربيه الكثيفين الملاصقين لطرف أذنيه، وأنفه المنتفخ كالكوز، وبشرته الحادة السمرة.

ومشى الزائر بخطوات ثابتة متثاقلة إلى آخر المطعم وهناك ألقى عصاه وبرنيطته على طرف الطاولة وجلس يطالع جريدته . فتفرست فيه ملياً إذ رأيت فى حركاته ولباسه من الغرابة ما زاد فى شوقى لدرس ملامحه ، ومن أغرب ما استلفت نظرى فيه شكل رأسه الذى يشبه رأس الصنوبر ، وحجم أذنيه المسطحتين اللاصقتين بجمجمته كقطعتين من العجين، وشعره القصير الذى

يبدأ فوق حاجبيه بقيراطين.

- يا ابو عساف هات لنا كوسى مع الورق وكروش بحمص وحمص بطحينة، وشوية بطيخ!

قال زائرنا ذلك دون أن يرفع عينيه عن الجريدة بصوت تعود منذ نعومة اظفاره أن يأمر وأن لا يرد له أمر. وكان أبو عساف منذ رآه داخلاً قد أسرع إلى المطبخ فأعد له بلحظة كل ما طلب وقدمه إليه بكل هيبة واحترام دون أن يفوه بكلمة كأن زائره جبار من الجبابرة أو ملك من الملوك.

وهكذا بقى أبو عساف يأتى بصحون ويأخذ صحوناً إلى أن انتهى الزائر من أكله فنهض ووضع برنيطته على رأسه وآخذ عصاه بيد وجريدته بأخرى وخرج مثلما دخل بخطوات ثابتة بطيئة ودون أن يلتفت يمنة أو يسرة أو أن يدفع لأبى عساف فلساً واحداً.

وما هى إلا هنيهة حتى عاد ابو عساف إلينا يعتذر عن إهماله لنا مدة وجود الزائر الثالث فى المطعم وذلك بلهجة غريبة كأنه كان أخرس وانطلق لسانه. وقبل أن نبادله كلمة واحدة قال:

- هذا هو البيك . أرايتماه؟

فسألناه عن اسمه وشأنه فقال:

- اسمه أسعد الدعواق. وهو من بلدتنا فى لبنان وآخر مشايخ بيت الدعوق الذين حكموا بلدتنا زماناً طويلاً، فكانوا مطلقى الإرادة وكان أهل البلدة عندهم كعبيد لا يملكون من الأرض التى يحرثونها فتراً. فجار الدهر عليهم بعد حين كما جار على الكثير من الأمراء والمشايخ سواهم. وحدث أن البعض ممن كانوا عندهم قبلاً مرابعين هاجر إلى أمريكا وعاد بالمال فاشترى قسماً كبيراً من الأرض التى كانت ملكاً لبيت الدعواق. وأخذ هذا البيت ينقرض جيلاً بعد جيل حتى لم يبق منه إلا الشيخ أسعد ولم يبق للشيخ أسعد من عز أجداده إلا اسم المشيخة وديون لاتحصى.

ثم حدث كذلك أن واحداً من أبناء البلدة ومن خدام الشيخ أسعد سابقاً حصل فى أمريكا ثروة كبيرة فعاد إلى الوطن وبنى له قصراً فخماً وابتاع لنفسه لقب «بيك»، وأنتما تعلمان كيف كانت تشترى وتباع هذه الألقاب عندنا.

وكان الشيخ أسعد حتى ذاك الوقت راضياً بحاله، قانعاً بما قسم له، مكتفياً بأنه لا يزال شيخ البلدة ووجيهها دون معارض أو مزاحم . أما بعد أن أصبح فى البلدة بيك فلم يعد يهنأ للشيخ مقام.

وكيف يقبل ابن الدعواق على نفسه انه يكونَ فى بلدته من هو أرفع منه رتبة؟

والأنكى من ذلك كله أن يكون هذا البيك من بعض خدام الشيخ سابقاً. الموت ولا الصبر على هذه الإهانة!

فانقلب الشيخ بغتة كأن يداً خفية اختلسته وجاءت بسواه.

فلم يعد يزور الكنيسة وكان لا يفوته أحد ولا عيد. وحتم على زوجته أن لا تخرج من البيت. وسحب أولاده من المدرسة وأقفل أبواب بيته للناس فلم يعد يقبل زائراً.

وصار إذا مشى فى الشارع لا ينظر يمنة ولا يسرة. وإذا ألقى عليه العابرون السلام لا يرد لهم سلاماً. وإذا اتفق والتقى بالبيك فى الطريق شمخ بأنفه وفتل شاربيه وبرم عصاه فى يده وتنحنح وتفل على الأرض كمن يتفل على الشيطان.

فحار أهل البلدة فى أمره وكثرت أقاويلهم وتأويلهم.

فمنهم من قال إن الشيخ فقد عقله لأن كل خطايا بيت الدعواق ومظالمهم قد تعلقت بعنقه كحجر رحى. ومنهم من قال إنه لم يعد يقوى على معاشرة الناس بعد أن تقلص كل عز أجداده وامحى . ومنهم من ظن أن الشيخ صار يخجل من مقابلة الناس لكثرة ما عليه من الديون، وأنه لا يقبل الزائرين إذ ليس عنده ما يقدمه إليهم من واجبات الحفاوة وإكرام الضيف.

وهكذا بقيت البلدة فى قيل وقال إلى أن شاع الخبر عن أن الشيخ قد اختطفته جنية، إذ مر نحو أسبوع ولم ير له أحد وجهاً. فقامت البلدة وقعدت واجتمع الشيوخ برئاسة الكاهن لينظروا فى هذه المسألة الخطيرة ويروا كيف يخلصون الشيخ من يد الجنية أو كيف يتخلصون من بقية نسل الشيخ ليدرأوا عن البلدةخطر الجان . وبينما هم فى أخذ ورد وقد استحوذ عليهم الذعر والكاهن يبين لهم أن من الضرورة أن يدخلوا بيت الشيخ بالقوة ليرشوه بالماء المقدس وأن يبعدوا أولاده وزوجته عن البلدة خوفاً من أن تمتد بواسطتهم سلطة الجان على البلدة كلها . إذا بالشيخ يدخل عليهم فجأة فجمدوا لحظة كالمسمرين فى أماكنهم . ثم هبوا كرجل واحد واقفين.

وهكذا وقفوا بضع دقائق كالأصنام دون أن يحرك أحدهم شفة ، والرعب قد أخذ منهم كل مأخذ. وأخيراً تجرأ الكاهن فقال بصوت مرتجف بعد أن رسم علامة الصليب على وجهه:

- أهلاً وسهلاً، أهلاً وسهلاً بالشيخ أسعد!

فقاطعه الشيخ مفتلاً شاربيه:

- سعادتلو أسعد بك الدعواق يا بونا ، سعادتلو أسعد بك.

الشيخ أسعد مات وقام اليوم مكانه سعادتلو أسعد بك!

بقى جرس الكنيسة يقرع تلك الليلة نحو الساعة مبشراً السكان بأن شيخهم قد أصبح «بيك»، وانتشر الخبر كالبرق فى البلدة أن الشيخ أسعد قد غاب كل تلك المدة إذ دعاه المتصرف إليه ليعلنه حصوله على البكوية. فقامت البلدة تحرق ما عندها من البترول والهشيم. وقام «الدبك» ودار التهليل «يا بيكنا»،

ولآخر مرة فى تاريخ بيت الدعواق عادت دارهم فاكتظت بالجماهير، وعادت الأنوار تتلألأ من شرفاتها ، وعاد الشبان والفتيات فأحاطوا بها بين مهللين ومنشدين ومزغردين والكل معتقد أن عز بيت الدعواق قد أخذ يتجدد وربما فاق عز الأجيال السالفة.

وكان أول ما فعله الشيخ أسعد بعد أن أصبح «سعادتلو» انه أطلق سراح امرأته وأعاد أولاده إلى المدرسة بعد أن أوصى المعلم أن يجلسهم فى رأس الصف لأنهم أولاد «البيك» وألا يخطر له ببال أن يجلس أولاد «البيك» الآخر فوقهم، وعاد فأبرم صلحاً مع الله وجدد زيارته للكنيسة.

ومن شدة غيرته على شرف رتبته الجديدة رفض كتاباً جاءه بعنوان: «رفعتلو أسعد بك الدعواق» ومن ذلك الحين أنذر مأمور البريد فى القرية أنه لا يقبل متاباً باسمه إلا إذا كان معنوناً «سعادتلو أسعد بك».

أما زوجته فلم يعد يشير إليها أمام الناس باسمها ولا باسم بكرها ، بل بلقب «البيكة» فيقول: «البيكة فى البيت» و«البيكة لا تستقبل اليوم ضيوفاً» ويمتعض إذا ذكرها أحد أمامه ولم يذكر لقبها.

وهنا يجب أن أرجع بكما إلى البيك الأول، ذاك الذى كان خادماً عند الشيخ أسعد وهاجر وحصل على ثروة وعاد وابتاع لقب بك قبل أن يناله الشيخ. هذا الرجل واسمه «روكس نصور» كانت فى قلبه ضغينة ضد الشيخ إذ كان قد طلب منه يد ابنته فاشتعل الشيخ غيظاً وطرده من بيته وأمره ألا يعود ويطأ عتبته وألا ينسى انه كان خادماً، وكيف للخدام أن يجسروا على طلب بنات الأسياد؟ فخرج روكس نصور من عند الشيخ وقد أضمر له السوء. فرأى أن يطعنه طعنة نجلاء فى نقطة حساسة من حياته الا وهو اعتزازه بأجداده وفخره بأنه لا يزال فى مقدمة كل أهل البلدة رتبة ومقاماً.

فراح وابتاع لذاته لقب بك وظن أنه قد سحق خصمه إلى الأبد . غير أنه ما طال أن شاع خبر الشيخ وسفرته إلى مركز المتصرفية ورجوعه من هناك مع البكوية. فما الحيلة بعد ذلك.

بقى روكس نصور يبحث عن وسيلة للانتقام من خصمه إلى أن خطر له يوماً فكر جديد وهو : من أين جاء الشيخ بالمال ليشترى البكوية وروكس يعرف أنه يأكل بالدين ويشرب بالدين وأنه قد رهن من زمان كل ما فوقه وتحته؟

وهذا الفكر قاده إلى مركز المتصوفية وهناك بحث واستقصى فلم يجد من يعرف الشيخ ولا من سمع به، وأكد من بينات كثيرة أن الشيخ لا زار مركز المتصرفية ولا نال بكوية، بل اختلق ذلك اختلاقاً ليحارب خصمه بسلاحه.

وانطلقت الحيلة على أهل البلدة لأنهم سذج ولأن اسم الدعواة عندهم يعنى القوة والسؤدد والعظمة.



ما عاد روكس نصور باكتشافه الجديد حتى انتشر الخبر بلمحة طرف من بيت إلى بيت عن أن «سعادتلو أسعد بك الدعواق» لم يكن سعادتلو على الإطلاق ، وأنه لايزال الشيخ أسعد «حاف» . وفى ذلك اليوم عينه غادر الشيخ البلدة وانقطعت أخباره.

وراح زمان وجاء زمان، وهاجرت أنا إلى أمريكا وفتحت مطعماً فى نيويورك. وحدث ذات ليلة أن سمعت ثلاثة من زبائنى يتحدثون عن «سعادة البيك» فقال واحد منهم أنه رآه فى حديقة عمومية بعيدة عن المنطقة السورية يمسح أحذية.

وقال آخر أنه يبيع جرائد فى الشارع. وقال ثالث إنه وجده ليلة فى محطة من محطات قطار النفق نائماً على مقعد من المقاعد هناك. فسألتهم من هو ذاك «البيك» الذى يتحدثون عنه.

فقالوا إنه سورى يدعو نفسه أسعد بك الدعواق ويقاتل كل من يجسر أن يدعوه باسمه دون لقبه. فلم يبق عندى شك أن الشيخ أسعد فى نيويورك. وأصبحت فى شوق لألتقى به.

وما هى إلا بضعة أيام حتى رأيته داخلاً من تلقاء نفسه.

جاء فى ليلة لم يكن عندى فيها أحد. وكانت الساعة نحو التاسعة والنصف . فعرفته للحال وعرفت أنه عرفنى وأسرعت لمصافحته والسلام عليه. فلم يمد إلى يداً ولا سألنى عن حالى.

لا حيا الله ولا سلم الله. ولما زلق لسانى وقلت له أهلاً وسهلاً بالشيخ أسعد رمقنى شزراً وكاد يأكلنى بعينيه وقال: «أسعد بك يا بو عساف! أسعد بك!» وسار تواً إلى طاولة وجلس وطلب طعاماً فقدمت إليه كل ما طلب وأكثر وحاولت مراراً أن أحدثه فلم يحدثنى. وعندما أكل وشبع قام وقال «قيدهم على الحساب يا بو عساف». وانصرف.

لقد مر على تلك الحادثة نحو السبع سنين، وهو من ذلك الحين لايزال يزورنى كل ليلة فى عين الساعة التى زارنى فيها لأول مرة وعلى الحالة عينها. يأتى مثلما رأيتماه الليلة: بيده عصاه وجريدة يتظاهر أنه يطالعها وأنا أعرف أنه لا يحسن القراءة ولا الكتابة . ثم يأكل وينصرف ولا يدفع فلساً وأنا أقول: «صحتين وإكراماً لوجه الله».

فقلبى لا يطيعنى أن أكسر خاطره. حرام . ما هو إلا من بيت الدعواق. وقد عرضت عليه مالاً غير مرة فلم يقبل ولا بارة. مسكين!

وتنهد محدثنا تنهدة خرجت من أعماق قلبه.

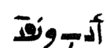
(١٩١٩)

باقة من أشعاره

النهر المتجمد

يا نهر هل نضبت مياهك فانقطعت عن الخرير؟
أم قد هرمت وخار عزمك فانثنيت عن المسير؟
بالأمس كنت مرنما بين الحدائق والزهور
تتلو على الدنيا وما فيها أحاديث الدهور
بالأمس كنت تسير لا تخشى الموانع فى الطريق
واليوم كنت إذا أتيتك باكيا سليتنى
واليوم صرت إذا أتيتك ضاحكاً ابكيتنى
بالأمس كنت إذا سمعت تنهدى وتوجعى
تبكى، وها أبكى أنا وحدى، ولا تبكى معى!
ما هذه الأكفان؟ أم هذى قيود من جليد
قد كبلتك وذللتك بها يد البرد الشديد؟
ها حولك الصفصاف لا ورق عليه ولا جمال
يجثو كئيبا كلما مرت به ريح الشمال
والحور يندب فوق راسك ناثرا اغصانه
لا يسرح الحسون فيه مرددا الحانه
تأتيه أسراب من الغربان تنعق فى الفضا
فكأنها ترثى شبابا من حياتك قد مضى
وكأنها بنعيبها عند الصباح وفى المساء
جوق يشيع جسمك الصافى إلى دار البقاء
لكن سينصرف الشتاء، وتعود أيام الربيع
فتفتك جسمك من عقال مكنته يد الصقيع
وتكر موجتك النقية حرة نحو البحار
حبلى بأسرار الدجى، ثملى بأنوار النهار
وتعود تبسم إذ يلاطف وجهك الصافى النسيم
وتعود تسبح فى مياهك انجم الليل البهيم
والبدر يبسط من سماه عليك سترا من لجين
والشمس تستر بالأزاهر منكبيك العاريين
والحور ينسى ما اعتراه من المصائب والمحن

ويعـود يشـمخ أنفـه ويمـيس مـخـضـر الـفـن
وتعـود للصـفـصـاف بعـد الشـيب أيام الشـبـاب
فـيـغـرد الحـسـون فـوق غـصـونه بدل الـغـراب
قـد كـان لى يا نـهـر قلب ضـاحـك مـثـل المروج
حـر كـقـلبك فـيـه أهـواء وآمـال تمـوج
قـد كـان يضـحـى غيـر مـا يمـسى ولا يشكو الملل
واليـوم قـد جـمـدت كـوجـهـك فـيـه أمـواج الأمـل..
فـتـسـاوت الأيـام فـيـه: صـبـاحـهـا ومـسـاؤهـا
وتوازنـت فـيـه الحـيـاة: نعـيـمـهـا وشـقـاؤهـا
سـيـان نوح البـائسـين، وضـحـك أبنـاء الصـفـاء
نبـذته ضـوضـاء الحـيـاة فـمـال عنهـا وانـفـرد
وغـداً جـمـادا لا يحـن ولا يمـيل إلى أحـد
وغـدا غـريـبـا بين قـوم كـان قـبـلا منـهـم
وغـدوت بين النـاس لغـزا فـيـه لغـز مـبـهـم...
يـا نـهـرا ذا قـلبـى أراه كـمـا أراك مكبـلا
والفرق أنك سوف تنشط من عقالك، وهو .... لا



أخى...

أخى! إن ضج بعد الحرب غربى بأعماله
وقدس ذكر من ماتوا وعظم بطش أبطاله
فلا تهزج لمن سادوا ولا تشمت بمن دانا
بل اركع صامتا مثلى بقلب خاشع دام
لنبكى حظ موتانا

• • •

أخى! أن عاد بعد الحرب جندى لأوطانه
وألقى جسمه المنهوك فى أحضان خلانه
فلا تطلب إذا ما عدت للأوطان خلانا
لأن الجوع لم يترك لنا صحبا نناجيهم
سوى أشباح موتانا

• • •

أخى أن عاد يحرث أرضه الفلاح أو يزرع
ويبنى بعد طول الهجر كوخا هده المدفع
فقد جفت سواقينا وهد الذل مأوانا
ولم يترك لنا الأعداء غرسا فى أراضينا
سوى أجياف موتانا

• • •

أخى! قد تم ما لو لم نشأه نحن ما تما
وقد عم البلاء ولو أردنا نحن ما عما
فلا تندب فأذن الغير لا تصغى لشكوانا
بل اتبعنى لنحفر خندقا بالرفش والمعول
نوارى فيه موتانا

• • •

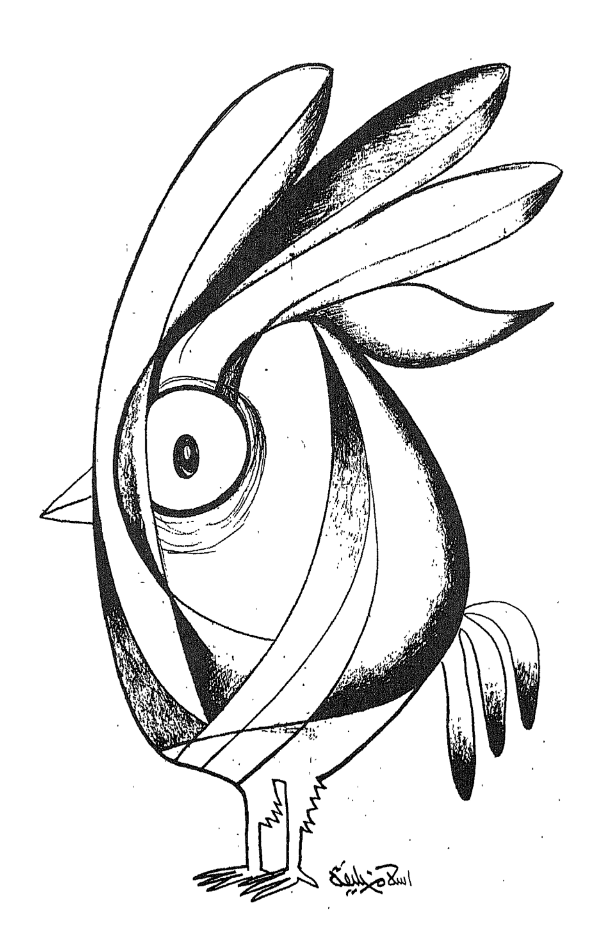
أخى! من نحن؟ لا وطن ولا أهل ولا جار
إذا نمنا، إذا قمنا ردانا الخزى والعار
لقد خمت بنا الدنيا كما خمت بموتانا
فهات الرفش واتبعنى لنحفر خندقا آخر

ابتهالات

كحل اللهم عينى
بشعاع من ضياك
كى تراك..
فى جميع الخلق! فى دود القبور
فى نسور الجو، فى موج البحار
فى صهاريج البرارى، فى الزهور
في الكلا، في البّر، في رمل القفار
فى قروح البرص، فى وجه السليم
فى يد القاتل، فى نجع القتيل
فى سرير العرس، فى نعش الفطيم
فى يد المحسن، فى كف البخيل
فى فؤاد الشيخ، فى روح الصغير
فى ادعا العالم، فى جهل الجهول
فى غنى المثرى، وفى فقر الفقير
فى قذى العاهر، فى طهر البتول
وإذا ما ساورتها سكتة النوم العميق
فاغمض اللهم جفنيها إلى أن تستفيق

•••

وافتح اللهم أذنى
كى تعى دوما نداك
من علاك..
فى ثغاء الشاة، فى زأر الأسود
فى نعيق البوم، فى نوح الحمام
فى خرير الماء، فى قصف الرعود
فى هدير البحر، فى مر الغمام



فى غنا البلبل، فى ندب الغراب
فى دبيب النمل، فى هب الرياح
فى طنين النحل، فى زعق العقاب
فى صراخ الليل، فى همس الصباح
فى بكا الأطفال فى ضحك الكهول
فى ابتهالات العراة الجائعين
فى انتحاب الناى، فى دق الطبول
فى صلاة الملك والعبد السجين
وإذا ما قرب الموت ووافاها الصمم
فاختمن ربى عليها ريثما تحيا الرمم

•••

وليكن لى يا الهى
من لسانى شاهدان
صادقان..
إن أفه بالحق فليشهد معى
أو أفه بالباطل فليشهد على
وإذا ما قام غيرى يدعى
يا الهى الحق فى بطل وغى
فليكن سيفا لسانى حده
فى سبيل الحق ماض لا يهاب
لا يكف الضرب حتى ضده
ينثنى عن غيه نحو الصواب
وإذا ما خان نطقى قلمى
فأراه البطل فى الحق الصريح
فى كلام الغير، فاجعل من فمى
للسانى أيها البارى ضريح
فلسان يعلن الحق وسرا يذبحه
ليت شعرى غير صمت الموت ماذا
يصلحه؟

أدب ونقد

•••

واجعل اللهم قلبى
واحة تسقى القريب
والغريب..
مـــاؤها الإيمـــان أمـــا غـــرســـهـــا
فـــالرجـــا والحب والصـــبـــر الطويل
جـــوها الإخـــلاص أمـــا شـــمـــســـهـــا
فـــالوفـــا والصـــدق والحلم الجـــمـــيل
فـــإذا مـــــا راح فكرى عـــبـــثـــا
فى صـــحـــارى الشك يستجلى البقاء
مـــر منهـــوكـــا بقلبى فـــجـــثـــا
تائبـــا يمـــتـــص من قلبى الرجـــاء
وإذا مـــا أملى يومـــا مـــشى
تائهـــا فى مـــهـــمـــه العيش السحـــيق
عـــاد لما كـــاد يقـــضى عطشـــا
يحـــتـــسى الإيمـــان من قلبى الرقـــيق
وإذا الإيمـــان ولى والرجـــا أضحى ضـــرير
فلينم قلبى إلى أن ينفخ البوق الأخـــير

الخير والشر

سمعت فى حلمى ويا للعجب
سمعت شيطانا يناجى ملاك
يقول: أى بل ألف أى يا أخى
لولا جحيمى أين كانت سماك؟
أليس أنا توأمان استوى
سر البقا فينا ، وسر الهلاك؟
ألم نصغ من جوهر واحد
إن ينسنى الناس أتنسى أخاك؟

•••

فأطرق ابن النور مسترجعا
فى نفسه ذكرى زمان قديم
واغرورقت عيناه لما انحنى
مستغفرا ، وعانق ابن الجحيم
وقال: أى بل ألف أى يا أخى
من نارك الحرى أتانى النعيم...
وحلق الاثنان جنبا إلى
جنب ، وضاعا بين وشى السديم



الطمأنينة

سقف بيتى حديد   ركن بيتى حجر
فاعصفى يا رياح   وانتحب يا شجر
واسبحى يا غيوم   واهطلى بالمطر
واقصفى يا رعود   لست أخشى خطر
سقف بيتى حديد   ركن بيتى حجر
من سراجى الضئيل   استمد البصر
كلما الليل طال   والظلام انتشر
وإذا الفجر مات   والنهار انتحر
فاختفى يا نجوم   وانطفئ يا قمر
من سراجى الضئيل   استمد البصر
يا رب قلبى حصين   من صنوف القدر
فاهجمى يا هموم   فى المسا والضجر
وازحفى يا نحوس   بالشقا والشجر
وانزلى بالألوف   يا خطوب البشر
باب قلبى حصين   من صنوف الكدر

•••

وحليفى القضاء   ورفيقى القدر
فاقدحى يا شرور   حول قلبى الشرر
واحفرى يا منون   حول بيتى الحفر
لست أخشى العذاب   لست أخشى الضرر
وحليفى القضاء   ورفيقى القدر ...

إلى دودة

تدبين دب الوهن فى جسمى الفانى
واجرى حثيثا خلف نعشى واكفانى
فأجتاز عمرى راكضا متعثرا
بأنقاض آمالى واشباح اشجانى
وابنى قصورا من هباء واشتكى
إذا عبثت كف الزمان ببنيانى
ففى كل يوم لى حياة جديدة
وفى كل يوم سكرة الموت تغشانى
ولولا ضباب الشك يا دودة الثرى
لكنت الاقى فى دبيبك إيمانى
فأترك افكارى تذيع غرورها
واترك أحزانى تكفن أحزانى
وازحف فى عيشى نظيرك جاهلا
دواعى وجدى، أو بواعث وجدانى
ومستسلما فى كل أمر وحالة
لحكمة ربى، لا لأحكام إنسان

•••

فها انت عمياء يقودك مبصر
وامشى بصيرا فى مسالك عميان
لك الأرض مهد والسماء مظلة
ولى فيهما من ضيق فكرى سجنان
لئن ضاقتا بى لم تضيقا بحاجتى
ولكن بجهلى وادعائى بعرفانى
ففى داخلى ضدان: قلب مسلم
وفكر عنيد بالتساؤل اضنانى
توهم أن الكون سر، وأنه
ينال ببحث أو يباح ببرهان

فراح يجوب الأرض والجو والسما
يسائل عن قاص ويبحث عن دان
وكنت قصيدا قبل ذلك كاملا
فضعضع ما بى من معان وأوزان..

•••

وأنت التى يستصغر الكل قدرها
ويحسبها بعض زيادة نقصان
تدبين فى حضن الحياة طليقة
ولا هم يضنيك بأسرار أكوان
فلا تسألين الأرض من مد طولها
ولا الشمس من لظى حشاها بنيران
ولا الريح عن قصد لها من هبوبها
ولا الوردة الحمراء عن لونها القانى
رما أنت فى عين الحياة ذميمة
وأصغر قدرا من نسور وعقبان
فلا التبر أغلى عندها من ترابها
ولا الماس أسنى من حجارة صوان
هل استبدلت يوما غرابا ببلبل
وهل أهملت دوداً لتلهو بغزلان؟
وهل أطلعت شمسا لتحرق عوسجا
وتملأ سطح الأرض بالآس والبان؟
لعمرك يا أختاه منا فى حياتنا
مراتب قدر أو تفاوت أثمان
مظاهرها فى الكون تبدو لناظر
كثيرة أشكال، عديدة ألوان
وأقنومها باق من البدء واحدا
تجلت بشهب أم تجلت بديدان
وما ناشد أسرارها - وهو كشفها -
سوى مشتر بالماء حرقة عطشان



الهروب من الجندية نموذج مشرف!

د. أيمن بكر

بفخر شديد أعلن المطرب تامر حسنى يوم الثلاثاء ١٠ يونيو ٢٠٠٨ على إحدى الفضائيات، أن الدكتور أحمد نظيف رئيس الوزراء المصرى قال إن تامر هو نموذج مشرف للشباب المصرى، وعلق المطرب الشاب بأن هذا التصريح "أهم من أى جائزة يمكن الحصول عليها".

١- خطاب مجانى ومفارق

قد يبدو التصريح السابق عاديا فى إطار اتصاف الخطاب الحكومى المصرى بالمجانية والمفارقة الشديدة للواقع الذى يخبره غالبية الناس، وهى الحالة التى تمثل أهم ما يعرّف النظام المصرى فى الوعى العام منذ عدة عقود؛ إذ فقد عامة الناس الثقة فى أية تصريحات تصدر عن الجهاز الحكومى بكل مستوياته، وكان آخر مثال لذلك هو ما ثبت من مجانية التصريحات التى أطلقها الرئيس المصرى خلال حملته الانتخابية حول تحسين أوضاع المعيشة، وإنهاء حالة الطوارئ، وتوسيع مساحة الحريات، وتوفير فرص العمل ..الخ.

فى الإطار السابق سيبدو تصريح أحمد نظيف عن نموذجية تامر حسنى استمرارا لتجاهل الواقع؛ فرئيس الوزراء يبدو كمن لا يعرف شيئا عن الجرائم التى سجن هذا الشاب تحديدا جراء ارتكابها: جرائم تهرب وتزوير يعد بعضها مخلا بالشرف ومناقضا لأى أفكار عن الانتماء للوطن، الذى يرى رئيس وزرائه أن تامر تحديدا هو نموذج مشرف لشبابه.

وكان أهم هذه الجرائم التى أدين فيها تامر حسنى التهرب من أداء

الخدمة العسكرية وتزوير شهادة إتمامها، إضافة إلى تزوير أكثر من شهادة تخرج فى أكثر من كلية، وهى التهم التى عاقبه القانون عليها بالسجن، أى إنها جرائم ثبتت عليه بحكم قضائى، جرائم تدعو للتساؤل والدراسة، خاصة حين تصدر عن شاب جاز أسباب النجاح فى مقتبل عمره، شاب يعبر، فى الوقت نفسه، عن قيم ومعايير عصر حسنى مبارك الذى يريد لنا النظام أن نراه أفضل عصور مصر فى تاريخها الحديث. يجب علينا أيضا أن نتساءل عن القيم التى يدعى الإعلام الرسمى أنها باقية فى الشباب المصرى؛ خاصة حين يجىء التهرب من الخدمة العسكرية - أكرر- على رأس الجرائم التى ارتكبها حسنى.

لكن الأمر ليس بهذه البساطة؛ فهناك نوع آخر من القراءة يمكن تقديمه، وهو ما يتصل بالتحالفات العميقة التى تصنعها السلطة فى مصر، التحالفات القائمة على أشدها بين أهم أجنحة السلطة المؤثرة فى الشارع المصرى: الجهاز الحاكم، الإعلام، الدين، الفن، رجال الأعمال، نجوم كرة القدم، التحالفات التى يعد تصريح أحمد نظيف إشارة لها.

٢- خيارات المثقف

فى إحدى مقالاته يقول إدوارد سعيد إن "المثقف دائما ما يتاح له الاختيار التالى: إما أن ينحاز إلى صفوف الضعفاء، والأقل تمثيلا فى المجتمع، ومن يعانون من النسيان أو التجاهل، وإما أن ينحاز إلى صفوف الأقوياء" (١) وهو الخيار الذى يمكننا أن نتجاوز به المثقف بالمعنى الضيق، لنضعه أمام كل متخصص كفء أو كل صاحب موهبة تضعه فى إطار النخبة ضمن مجال مهنى معين، خاصة إذا ارتبط تخصصه أو مهنته بمجالات مؤثرة فى بنية السلطة؛ من مثل مجالات الإعلام بشتى أفرعه، والفن، والرياضة البدنية. توسيع دائرة هذا الخيار ربما ألقت ضوءا على بعض ممارسات السلطة فى سعيها لمدّ بنيتها وإعادة إنتاج نفسها؛ يمكن التمثيل لذلك بجسور التواصل التى تتخذ شكلا بريئا فى ظاهرها بين رموز النظام المصرى وأفراد من مجالات مختلفة، كتلك الاتصالات التى يجريها الرئيس برموز الفن والأدب حال مرض بعضهم، أو تلك الاتصالات المكثفة التى كان يجريها الرئيس وأنجاله بالسيد حسن شحاتة المدير الفنى لمنتخب كرة القدم المصرى، وبعض "نجوم" الفريق- النجوم تحديدا- مثل السيد محمد أبو تريكة أثناء كأس الأمم الأفريقية، التى فاز بها المنتخب المصرى فى غانا ٢٠٠٨.

يمد هذا الاتصال جسور التواصل بين مركز السلطة ممثلا فى رموز النظام السياسى وأفراد مؤهلين للدخول ضمن بنية السلطة بما يمدد

هذه البنية ويكسبها المزيد من المشروعية المفقودة. ومن زاوية أخرى يحسم تحرك رموز السلطة نحو هؤلاء المهنيين المميزين خيارات الأخيرين، فيضمهم - ربما دون وعى منهم - لفريق الأقوياء، قاطعا عليهم طريق التفكير فى استثمار نجاحاتهم فى مجالات اجتماعية ربما صبت فى صالح المهمشين، الذين يعانون من "التجاهل والنسيان" بتعبير إدوارد سعيد.

تظهر شبكة العلاقات السلطوية، التى تبتلع أفرادا مميزين فى مجالاتهم، بأكثر الأشكال وضوحا فى علاقة النظام السياسى بالإعلام الرسمى المصرى، وهى علاقة اكتسبت شكل البداهة، رغم أنها ليست كذلك، كعلاقة رؤساء تحرير الصحف المسماة "قومية" وكبار الصحفيين وبعض رؤساء تحرير المجلات الموالية للنظام، برئيس الجمهورية وإفراد نظامه على اختلاف مستوى قوة هذه العلاقات، وهو ما تحول إلى تكوينات صلبة من المصالح المتبادلة ضمن بنية السلطة؛ بحيث يتطلب تغييرها تحولا جذريا وعنيفا فى بنية السلطة القائمة.

من زاوية أخرى؛ أصبح استثمار نجاح أفراد مميزين وابتلاعهم ضمن هيكل السلطة القائمة وقودا يوميا لإعلام النظام المعبر عن الطبقة الحائزة للسلطة والمسخر لخدمتها؛ فأصبح من العادى أن يستخدم الإعلام الرسمى رموز الفن ضمن إعادة تقديم مفلترة للواقع المصرى، أو بعبارة أخرى ضمن تمثيل representation مُنَقّح بشدة لهذا الواقع؛ فنجد مثلا الموسيقى المصرى عمر خيرت فى إعلان سياحى على الفضائيات المصرية، كمن يعبر عن حالة فنية عادية مألوفة لمجموع الناس، أو كمن يقدم وجه مصر الفنى الذى تحقق فى عصر حسنى مبارك، ونجد شاعر العامية عبد الرحمن الأبنودى جالسا فى إحدى المقاهى البراقة - بفعل الفلاتر المستخدمة على الكاميرات - وهو يكتب جملة "الكلمة مفتاح النصر"، وهى جملة تترك انطباعا خفيا عن المقاهى الممتعة المنتشرة فى مصر والتى تصل متعة روادها حد القدرة على كتابة الشعر فيها، هكذا بشقافية مثالية، ناهيك عن الانطباع الذى تخلفه صورة الأبنودى عن تألق الأدب فى عصر مبارك. من زاوية ثانية يكتب الشاعر جملة لها آثارها الجانبية؛ فهو يتحدث عن "نصر" غائم وغير محدد، نصر لا يجد له المواطن العادى - بالتأكيد - أية دلائل فى الواقع المعيش.

مثال آخر فى مجال كرة القدم؛ حيث يتحول حارس مرمى سابق يملك - فقط - قدرة على التدفق الكلامى إلى نجم تلفزيونى يقدم أكثر من برنامج، ثم إلى نائب فى مجلس الشعب يحرص طوال الوقت فى برامجه على ذكر رعاية السيد الرئيس وابنيه وغيرهم من أفراد النظام للرياضة والرياضيين.

يمكن أن نجد أمثلة كثيرة فى مجالات الفن والرياضة والإعلام والأدب، والشاهد فى هذه الأمثلة مزدوج: أولا توضيح كيف تبتلع بنية السلطة أفرادا بعينهم لتحولهم إلى وقود يغذى مشروعيتها المتهالكة، ويعيد توليدها فى الآن نفسه، وثانيا الإشارة إلى أن الخيار الذى يرى إدوارد سعيد أنه مطروح أمام المثقف بالانتماء إلى أحد الفريقين: فريق المهمشين الأقل تمثيلا، أو فريق الأقوياء من السلطة بأجنحتها المختلفة، هذا الخيار اتسع ليشمل آخرين لم نكن ندرجهم عادة ضمن قائمة المثقفين المقدسة.

٣- تحالفات خفية

تدور إحدى محاورات "جمهورية أفلاطون" بين سقراط وثراسيماخس حول مفهوم العدالة، حيث يرى ثراسيماخس أن العدالة هى "فائدة الأقوى"، وحيث إن القوة تستقر فى كل بلد فى "الطبقة الحاكمة"، فإن: "شرائع كل حكومة مصوغة فى قالب يضمن فائدتها... فكأن هذه الحكومة بعملها هذا تصرح أن ما فيه مصلحتها عدل للرعية. ومن انحرف عن ذلك عاقبوه كمجرم ضد العدالة. فمعناه يا سيدى أنه فى كل بلد منفعة الحكومة هى العدالة" (٢). بعد ذلك يقلب سقراط، فى المحاورة نفسها، المنطق الذى يستخدمه ثراسيماخس متوصلا إلى أن: "كل فن، أو حكومة، يسعى أو تسعى، ليس للمنفعة الذاتية، بل إنها توجب حصول تلك الفائدة للأدنى أو المحكوم، وليس للأقوى" (٣). الفن على لسان سقراط يشير إلى كل مجال يتقن فيه الإنسان عمله، إنه مفهوم شامل يضم تحت إهابه كل الصنائع التى فيها فائدة للناس، والحكم هنا فن يتطلب أجرا لأنه عمل لصالح المجموع، وليس لصالح الأقوى.

ويبدو أن النظم الديكتاتورية منذ عصر أفلاطون تستخدم منطق ثراسيماخس نفسه بصورة مباشرة ودون تعديل يذكر، هنا يظهر تامر حسنى - تماما كما قال ثراسيماخس وأحمد نظيف- كنموذج للشباب صاحب المهن المميزة، والتى يفترض فيها خدمة مجموع الناس، لكنه يشارك بصورة خفية فى توليفة القوى المسيطرة على الحياة فى مصر، إنه جزء من تركيبة السلطة التى تتميز بالوضوح والمباشرة فى تحقيقها لأغراضها، وهى أغراض تتعارض مع فائدة مجموع الشعب، وتحقق فائدة الأقوى.

تامر حسنى كذلك هو جزء من الواجهة الإعلامية التى يختبئ خلفها نظام مفتقر للمشروعية؛ وهو ما يفعله النظام مع كل شخص يملك قدرة على التأثير فى قطاع من الناس، وبالنسبة لهذا المطرب الشاب، أظهرت

القضايا التى تورط فيها قوة تأثيره فى جيل من الشباب الفاقد للاتجاه، والذى نشأ وتعلم وتربى أخلاقيا فى عصر حسنى مبارك، ولا أدل على ذلك من المظاهرات التى خرجت تأييدا لهذا الشاب رغم إدانته من قبل المحكمة، وهى مفارقة مدهشة إلا فى مصر. تأييد قطاع واسع من الشباب لتامر حسنى يعبر أيضا عن حالة اختلاط المعايير التى يعانى منها جيل حسنى مبارك، الجيل الذى سيأتى الدور عليه يوما ليقود هذا البلد.

إذا ملك مطرب شاب كل هذا التأثير فى جيل من الشباب، فهو بالضرورة سيحرك قرون الاستشعار فى بنية السلطة لتمتد أذرعها إليه، بصورة واعية تماما، ليتحول فورا إلى جزء من تركيبة السلطة الساعية لإحكام السيطرة على مقدرات شعب عانى، كغيره من الشعوب العربية، لفترة طويلة من فقدان أسس الحياة الإنسانية الكريمة، شعب تحول أغلبه ،بفعل الضغط المتصل، إلى كائنات ذليلة مهيضة الجناح أمام نظام متجبر لا يتهاون فى الدفاع عن حقوق الأقوياء. إن تصريح أحمد نظيف هو تعبير عن هذا التحالف الذى تحقق بصورة تلقائية ومباشرة بمجرد تحول تامر حسنى إلى نجم إعلامى/ جماهيرى مؤثر، وهو ما يجعله من منظور السلطة نموذجا يجب أن يحتذيه كل الشباب المصرى.

ليس هذا التحالف هو الوحيد، فهناك تحالفات أخرى كثيرة يظهر فيها ابتلاع بنية السلطة واستخدامها لكل فرد مؤثر فى مجموع الناس خاصة الشباب؛ من ذلك استثمار نوع آخر من "البزنس" المؤثر بقوة، وأقصد به هؤلاء الشباب الذين يلعبون دور الداعية الدينى رغم حداثة سنهم وسطحية معارفهم، والذين يعبرون هم أنفسهم عن وعى استثمارى لحالة لاقت نجاحا واسعا هى حالة السيد عمرو خالد الذى اختصر التراث الدينى فى قصص بسيط مثقل بتوجيه تأويلى عنيف، وهو فى الوقت نفسه شخص مميز فى الأداء الحركى باليدين وعضلات الوجه، ويمتلك القدرة على تلوين الأداء الصوتى طبقا لحالة الحكى التى يمارسها. عمرو خالد وهؤلاء الشباب الذين خرجوا من عباءته يبدون أقرب من الدعاة التقليديين إلى احتياجات جيلهم العاطفية؛ فنجدهم جميعا يتحدثون بنبرة أقل تشددا عن الحب بين الجنسين، والعطف والتضامن خصوصا بين المطحونين من البشر، والجمال و"الشياكة" فى الملبس، والروائح الجميلة التى يجب أن تفوح من المؤمن – متجنبين الكلام عن المرأة المؤمنة فى هذا السياق طبعا- هناك تحالف بين هذا المجال الاستثمارى/ الدينى المتنامى بقوة وبين الإعلام والفن والسياسة، حيث ظهر نوع جديد من البرامج الحوارية talk show يجمع بين شباب الممثلين والمطربين والدعاة دون أى إحساس بالتناقض. ناهيك عن ظهور استثمار دينى عبر "الهاتف الإسلامى" الذى يستخدم فيه المستثمر رجال الدين والفتاوى

التى يقدمونها لاستقطار الأموال من جيوب الناس، حيث يتصل الشخص برقم هاتف (ثابت أو جوال) بمبلغ أكبر من العادى؛ ليسأل سؤالا فى الدين ويرد عليه شيخ برسالة خلال أربع وعشرين ساعة، بنفس منطق "رنتك بإسم حضرتك" أو مسابقات الهاتف الخرافية التى تساهم فى تدمير اقتصاد الفقراء تحديدا.

والملاحظ أن هؤلاء الدعاة الشباب هم من أبناء الطبقة الغنية؛ حيث تلقى معظمهم تعليمه فى الجامعة الأمريكية بالقاهرة، وهو ما يشير مرة أخرى إلى التحالف القائم بين النظام السياسى المستقر فى طبقة اجتماعية/اقتصادية معينة وبين رموز تنتمى لمجالات الدين والفن والصحافة، وسعى هذه الشبكة السلطوية الواسعة لإنتاج رموزها من داخلها كحالة هؤلاء الدعاة الأرستقراطيين، الذين لا يكفون عن تذكير الفقراء المعدمين بجنة الخلد التى ستعوضهم عن كل ما يلقون من مذلة. وأخيرا ليس غريبا أن يكون تامر حسنى نفسه هو الذى يغنى مقدمة أحد برامج الداعية الأكبر عمرو خالد.

إن تصريح أحمد نظيف عن نموذجية تامر حسنى هى علامة على تحالفات السلطة التى يتبدى جزء بسيط منها علنا، كقمة الجبل الجليدى الصغيرة التى تظهر فوق الماء، فى حين يرقد الجبل العملاق تحت الماء بصورة خفية لكنها شديدة التماسك والضراوة ■

١-إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، ترجمة: محمد عنانى، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ٧٢.

٢ -جمهورية أفلاطون، ترجمة حنا خباز، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ت.ت ص ٢٣.

٣ -السابق، ص ٣١.

مؤتمر

ومن النقد ما قتل

عيد عبد الحليم

جاء «المؤتمر الدولى للنقد الأدبى العربى» فى دورته الأولى والتى حملت اسم الناقد الراحل رجاء النقاش بمشاركة أربعين باحثا وناقدا ليطرح مجموعة من التساؤلات والإشكاليات حول مستقبل «النقد الأدبى».

على الرغم من وجود بعض الظواهر السلبية التى شهدها «المؤتمر» بداية من غياب وزير الثقافة المصرى فاروق حسنى عن حفل الافتتاح حيث انابه على أبو شادى - الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة على الرغم من تواجد «الوزير» بالقاهرة، حيث برر البعض عدم حضوره بانشغاله بالتحضير والإعداد لمشروع التبادل الثقافى بين مصر وإيطاليا والذى سيبدأ تنفيذه مع بدايات عام ٢٠٠٩، وقد تم الاتفاق عليه مع نظيره الإيطالى «ساندرو بوندى» وزير التراث والأنشطة الثقافية، كذلك غياب بعض الأسماء النقدية العربية المهمة والتى أعلن حضورها مثل كمال أبو ديب وعبد الله الغذامى واللذين اعتذرا قبل انعقاد المؤتمر بساعات قليلة، مما تسبب فى ارتباك جدول الندوات، على الرغم من إرسال «الغذامى» بورقته البحثية والمعنونة بـ«موت النقد الأدبى» والتى كان من المتوقع أن تثير جدلاً واسعاً حيث أكد فيها أن «النقد الأدبى الآن يعلم انتحاره الذاتى» مما يجعلنا نعلن موته، وسيكون النقد الثقافى هو الوريث الطبيعى له، من حيث انفتاح الخطاب النقدى على حقول لم يكن ينظر إليها على أنها أدب، حيث أن

النقد الأدبى على حد تعبير «الغذامى» فى ورقته يمر اليوم بلحظة تجعله خارج إطار الهم الثقافى ولثقافة الصورة دور كبير فى ذلك بما أنها قد أعادت تشكيل التصورات وتولت صياغة أنظمة الاستقبال والتأويل بأبعاد متغيرة نوعياً وجوهرياً، وهو ما يقتضى نقدا من نوع جديد».

فى حين كان الناقد د. محمد عبد المطلب قد جهز بحثاً تحت عنوان «موت النقد الثقافى» يرد به على مقولات «الغذامى» وقد ألقاه فى الجلسة البحثية الأولى والتى أدارها الشاعر فاروق شوشة - وهو البحث الذى أثار كثيراً من الحضور حيث قدم عدة ملاحظات حول «القراءة الثقافية».

أولها: أنها تفارق القراءة الجمالية، **وثانيها:** أن نقاد هذا النوع يحملون النسق الثقافية ليفرضوها على النص الإبداعى وهذا بالتالى يلغى تجربة المبدع مما يجعل النص «لقيطاً» زمانياً، والملاحظة الثالثة التى أوردها د. عبد المطلب أن «النقد الثقافى» نقد مغلق يؤدى إلى القطيعة بين النص والقارئ.

ووجه د. محمد عبد المطلب لوماً لأصحاب هذا الاتجاه النقدى قائلاً: «إن الخطورة تكمن فى أن النقاد الثقافيين أخطأوا منهجياً لأنهم تحركوا من الثقافة إلى النص وفرضوا قراءاتهم على النص فكانت النتيجة أنهم لووا عنق النص لتبرير قراءاتهم الثقافية وهذا مناف تماماً لمفهوم النقد الذى مهمته الكشف عن أدبية النص بالشرح والتحليل وإصدار الحكم بالقيمة.

وقد حفلت الجلسة بعدة مداخلات حيث أكد د. محمد أبو الفضل بدران - عميد كلية الآداب بجامعة المنيا - أنه قديماً كانت هناك الحديث عن القطيعة بين الناقد والنص الأدبى، الآن وبممارسات بعض النقاد صرنا نسمع عن القطيعة بين النص والمتلقى، وهذا ما جعل د. بدران يختم مداخلته قائلاً: «نحن لدينا نقاد فى العالم العربى ولكن ليس لدينا نقداً» ، أما الناقد نسيم مجلى فأشار إلى أنه فى ظل التحذلقات النقدية فنحن بحاجة إلى ما أسماه «النقد التنويرى» القائم على أبعاد ثقافية تشد القراء إلى فهم النصوص واستيعابها.

النقد اللسانى

وتحدث الناقد السورى رضوان القضمانى عن «النقد اللسانى» مؤكداً أن هذا النوع من النقد ينشغل باللغة فهو منها وإليها حيث تشكل من وحدات متراتبة «صوتية وصرفية ومعجمية ونحوية ودلالية» ويتوج هذا النقد مقولات

لمفهومى الخطاب والنص، وهنا يكمن الاختلاف بينه وبين النقد الثقافى، فهو نقد يبحث عن وحدة الدلالة أما النقد الثقافى فينطلق من الثقافة .

أما د. حامد أبو أحمد فرأى أن «النظريات النقدية المعاصرة نتيجة طبيعية لالتقاء الثقافات وتفاعلها الخلاق، مؤكداً أن إحدى المشاكل الكبير التى تواجه تطور الفعل النقدى عندنا تكمن فى أننا مازلنا نناقش البديهيات فالبعض يرى أن التقاء الثقافات هو غزو ثقافى وللأسف يتم الترويج لمثل هذه المقولات فى الجامعات والأكاديميات العلمية.

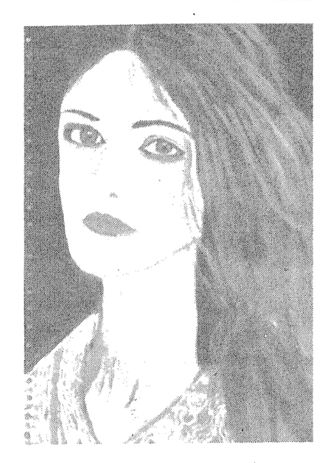
وأشار د. أبو أحمد إلى موقف بعض الثقافات الغربية من أدبنا مثل «إسبانيا» والتى ظهر بها مجموعة من المشعريين الذين أكدوا على أن «الموشحات الأندلسية» هى الأساس للشعر الغنائى فى أوروبا وهذا ما أشار إليه المستعرب «أميل جارثيا جومز» ، ومن هنا تغيرت النظرة فى النقد الأوروبى لتراثنا العربى، وقد امتد هذا التأثير إلى أمريكا اللاتينية، فهناك أساتذة يدرسون موضوعات مهمة مثل «أثر الإسلام فى الأدب اللاتينى».

وعن إشكالية النقد المعاصر أكد د. حامد أبو أحمد أن «النقد الأدبى لا يرتبط - فقط - بالنظرية، وإنما يرتبط بالنص، فهناك نصوص متمردة ومراوغة «طليعية» لا يمكن تطبيق نظريات النقد عليها، ومن هنا تأتى الدعوة إلى غربلة النظريات الأدبية وتطويعها للنص الأدبى لا العكس. وهذا ما دعا إليه منذ سنوات بعيدة الناقد الراحل د. محمد مندور والذى رفض تحويل النقد إلى منهج علمى صارم حيث كان يرى أن ذلك من الممكن أن يقضى على الثقافة الأدبية.

فضاءات القراءة

ولأول مرة يشارك د. جابر عصفور - كناقد - فى المؤتمر بعد تركه لأمانة المجلس الأعلى للثقافة، حيث شارك ببحث عنوانه «قراءة التراث النقدى.. ملاحظات منهجية» تساءل خلاله عن أهمية قراءة التراث مؤكداً أن ذلك يرتبط بالقارئ على اعتبار أن كل مقروء فى الماضى موضوع فى دائرة سياقية تصله بغيره من الأزمنة، ففعل القراءة يصبح فضاءاً مفتوحاً من متنصات القراءة التى تسبقه.

أما الناقد الليبى بشير العترى فتحدث عن «الغموض الكثيف فى



شعر الحداثة ونقدها، مؤكداً أن الغموض صار هو السمة البارزة فى شعر الحداثة بشقيه: التفعيلة وما سمى بقصيدة النثر، بل صار على أيدى شعراء ومنظرى الحداثة صفة إيجابية فى الشعر ترتفع به من الوضوح الصارخ الذى غرفته القصيدة التقليدية إلى عوالم من غموض وصل إلى الإبهام الذى تحول بموجبه النص الشعرى إلى أحاج وطلاسم ومعميات عصية على الفهم مهما كانت ثقافة متلقيهما.

النقطة الأهم التى أشار إليها «العترى» قوله إننا بحاجة إلى حركة أدبية ونقدية حديثة ليست باكية على أطلال ماضيها، ولا منبهرة بمناهج وافدة لدرجة التماهى وفقدان الهوية، وليست رهينة للوضوح السقيم، ولا أسيرة للغموض العقيم.

وفى حين طالب د. وهب رومية فى حديثه عن «رؤية نقدية عربية معاصرة، بتحديد مفهوم الظاهرة الأدبية وعلاقتها بالظواهر الاجتماعية والثقافية والسياسية، والاهتمام بالدراسات الأدبية المقارنة، وربط الأحكام النقدية ببنية النص ربطاً وثيقاً دون افتعال فى ضوء تاريخية اللغة، وتاريخية الأعراف والتقاليد الفنية، والخبرة الجمالية للجماعة، وتجنب الفوضى وغياب النزاهة والموضوعية، والاهتمام بلغة النقد والارتقاء بها ■

چو • مصرى لدرجة التطرف

أشرف بيدس

النقش على صفحة المياه محاولة جنونية تستدعى التأمل الشديد والتأنى قبل إطلاق الأحكام، رغم غرابة الفعل وجنوحه عن المنطق. ولأن التمرد على المألوف يؤدى لكثير من ردود الفعل المتباينة، يأتى يوسف شاهين على رأس المتمردين وزعيما متوجا لم يتراجع.

ربما يكون السؤال المحير، الذى راح يفرض نفسه بقوة عند البدايات هو كيف يكون مختلفا ومتمردا دون الإخلال بالمعايير والضوابط الفنية؟ مع الأخذ فى الاعتبار المخاطر التى قد تعيقه عن تحقيق هذا الاختلاف، خصوصا عند البدايات التي يؤثر الكثيرون فيها السلامة خوفا من الفشل، فهل نجح يوسف شاهين فى الاختلاف والتمرد؟

شغف بتقديم رؤى مختلفة بصورة لم يعتد عليها الجمهور العربى، وهذا ما اثار الجدل حول أعماله، فلم يستسلم لحالات الكساد التى انتابت السينما، ولم يرضخ لإغراءات السينما التجارية وأفلام المقاولات، وظل حتى يومنا هذا وفيا لقناعاته رغم هبوب بعض العواصف، فإن ثقته بنفسه اثبتت عبر الأيام أنه كان بعيد النظر. فى عام من الأعوام بلغت إيرادات أحد الأفلام التجارية عشرة أضعاف ما حصل عليه فيلم «المصير» لكن ذلك لم يزعزع الثقة داخله، ولم يعر الأمر كثيرا من الاهتمام، ولو كان يطمح للربح لسلك طرقا اخرى، ويتذكر الجميع الفشل الذى لحق بفيلمه الرائع «باب الحديد» عند عرضه وعزوف الجماهير عن مشاهدته، وهو أمر لو كان حدث مع الأخرين لأصيبوا بالاحباط، لكنه يوسف شاهين الواثق من نفسه المتمرد الكبير.

حفرت أفلامه فى أذهان الجماهير، وشكلت وعى الكثيرين ممن كانوا يبحثون عن إجابات شافية لأسئلة مستعصية، فقدم أعمالا عظيمة أثرت السينما المصرية، مثل ابن النيل، المهرج الكبير، سيدة القطار، صراع فى الوادى، صراع فى الميناء، الأرض، جميلة الجزائرية، الناصر صلاح الدين، بياع الخواتم، الاختيار، العصفور، عودة الابن الضال، إسكندرية ليه، حدوتة مصرية، الوداع بونابرت، اليوم السادس، المهاجر، المصير، الآخر، وإسكندرية نيويورك، وأخيرا «هى فوضى».

أهم ما ميز أعمال شاهين هو حالة التمرد المستمرة على القوالب الفنية الثابتة والعبور إلى مناطق أخرى دون الرضوخ للتابوهات المتجمدة، وتطويره للتكنيك السينمائى، الذى لم يسبقه أحد إليه، ولم تكن تلك الثورة التى أحدثتها أعماله السينمائية محض جنوح أو تطرف فنى، بل على العكس كانت خطواتها محسوبة بدقة، وكان لافتا جراة الطرح والوعى والحرص على الإلمام بكل الأمور.

هناك خطوط واضحة فى أعماله، رغم مرور ٥٧ عاما ما بين «بابا أمين أول أفلامه وهى فوضى، آخر أفلامه» يلحظ المتابع أن هناك لغة خاصة به لم تفقدها الأيام طلاوتها، كادرات موحية حتى وإن كانت بلا حوار، فالصورة الصامتة كانت طلقات مدوية فى كثير من أفلامه، درجة الصدق فى التعبير كان مسئولا عنها ومحركا اساسيا لها، كان يعنيه أن يصدق الممثل أولا حتى يمرر مشاهده، لذا كان اعتناؤه بالممثل إحدى أولى المهام التى يحرص عليها، وأحيانا كان يقف خلف الكاميرا ليتقمص الدور ويتوحد معه حتى يستطيع الممثل أن يتفاعل مع الشخصية من خلاله، أن أروع أدوار يوسف وهبى، عبد الوارث عسر، زكى رستم، وليلى مراد، وهند رستم، ويحيى شاهين، وفريد شوقى، وفاتن حمامة، ومحمود المليجى ومحسنة توفيق وشكرى سرحان وسناء جميل وعزت العلايلى، ونور الشريف، وحمدى غيث، ومحسن محيى الدين، ويسرا، لبلبة، محمود حميدة، حنان ترك، هانى سلامة، وغيرهم كثيرون كانت من خلال أعماله.

يوسف شاهين الآن، وكان من قبل، وسيظل من بعد؛ حالة من الجدل لا تنقطع، ولا تنفرط حبات إبداعها وتوهجها، رحلة متواصلة من الثورة والغضب والحب والفن الجميل امتدت منذ أواخر الأربعينيات ومازالت.

عندما نتكلم عن يوسف شاهين، يجب علينا ان ننتقى الفاظنا، ونختار من وسط تلال الكلمات ما يناسبه، فالأمانة - تلزمنا- أن نكون منصفين، وأن ندقق اللغة فى اختيار الألقاب التى لا يعشقها، ولم يهرول إليها، ليس لأنه من اكبر صناع السينما فى الوطن العربى، أو لكونه يحتل رأس قائمة المخرجين، بل


2007

نستطيع أن نجزم أنه كان همزة وصل بيننا وبين اوروبا.

رغم تخطيه الثمانين (١٩٢٦) مازال نهر إبداعه يفيض كالشلال، وكاميراه تدور فى البلاتوهات بحيوية الطامحين والساعين للنجاح، والمدهش فى الأمر انها تزداد مع الأيام توهجا وإبداعا وتميزا، وتفاجئنا مع كل مشهد وجملة حوار أن هناك أبعادا أخرى تختفى بين السطور، تكتشف عبر تراكم «الفرجة». ويلاحظ أيضا ان هناك تفاصيل صغيرة ربما يرى البعض انها غير ذات قيمة، أو أن رصدها قد لا يقدم أو يؤخر فى النتيجة النهائية.. لكن حرصه على رصدها يجعلنا نكتشف - فيما بعد- أن وجودها كان ضرورة إنسانية فى المقام الأول، ورغم اننا نتهمه أحيانا بأنه ذاتى أكثر مما يجب، فإننا نتغافل - عن جهل- بأن رؤيته الخاصة حق مشروع وأصيل، وقد تتفق أو تختلف مع وجهات النظر الأخرى، وهذا الخلط يجعلنا متربصين معظم الوقت بأعماله، ولأنه أيضا عنيد فإن التمسك بآرائه ومعتقداته مسألة غير قابلة للنقاش، ولا يجدى معها أى جدل، ويظل يردد بطريقته المعهودة (مش مشكلتى إنكم مش بتفهموا).

فى الغالب تمثل الجوائز إضافة وقيمة لمن يحصل عليها، وأحيانا -نادرة- يضيف البعض قيمة لهذه الجوائز، ويوسف شاهين بكل تاريخه الفنى وشهرته الواسعة فى مصر وخارجها يؤكد هذه الحالة؛ إنه ببساطة يضيف لأى جائزة مصداقية، ولا يمكن حصره فى جائزة أو تكريم، رغم اهمية ذلك للفنان. ولقد حظى شاهين بالعديد من التكريمات من مهرجانات عالمية وإقليمية، إلا أن أهم لحظة فى حياته كما يقول، كانت تلك اللحظة الفاصلة التى أعلنت فيها الممثلة الفرنسية إيزابيل إدجانى رئيسة لجنة تحكيم مهرجان كان فى دورته الخمسين عن منحه جائزة العيد الخمسينى عن مجمل أعماله السينمائية.. ويقول عنها : «ضحكت وبكيت وكان قلبى مثل الفراشة، أتذكر أن الناس يومها فى الصالة صفقوا جامد جدا، ثم وقفوا يصفقون حوالى ١١ دقيقة، وأنا وسط هذه الحالة من الحب والتكريم سمعت زغرودة، وفى هذه اللحظة بكيت والدموع فى عينى، وشعرت بأن كل المصريين معى، فمصر هى حبى وعشقى وأنا مصرى لدرجة التطرف».

قدم شاهين وعلى مدار ستين عاما رؤيته لمعاناة الإنسان، وحتى من خلال تجربته الذاتية (إسكندرية ليه، إسكندرية كمان وكمان، حدوتة مصرية، إسكندرية نيويورك) التى تملؤها الأحداث والمواقف التى يمكن أن تتشابه او تختلف مع الآخرين، سعى لتعرية الواقع بكل اخطائه (العصفور)، ولم يعبأ بأهواء الجماهير أو متطلبات السوق، فهو مازال قادراً على ان يطرح رؤاه التى لا تنفصل عما يشعر به الإنسان البسيط الحالم بتغيير واقعه «حميده فى ابن النيل، ورجب فى صراع فى الميناء،

و«أبو سريع فى باب الحديد، «إبراهيم فى عودة الابن الضال»، ويضع أمام عينيه الآخر بعيدا عن حدود الدين واللون والجنسية (يحيى – ديفيد- محسن) فى «إسكندرية ليه»، ولا تؤرقه كثيرا الاختلافات الشكلية والرمزية فهو دائما يسعى للربط بين الآخرين فى حلم واحد يعلى من القيم الإنسانية والروحية. لأنه يرى أن الهموم الخاصة هى فى حقيقتها هموم عامة لا يجب تجاهلها، أو علاجها فى منأى عن الآخرين. وسواء اختلفنا أو اتفقنا مع ما يطرحه هذا الفنان من قضايا سيظل دائما حالة من التمرد والإبداع غير مسبوقة.

يجيد صنع الضوضاء والفوضى المنظمة، ويقتحم دون تهور ويحسب جيدا المسافات التى تفصله عن الأجسام الصلبة والمشتعلة حتى تكاد أنفاسه تلامسها لكنها لا تحدث فى وجهه أى إصابات.. يحرض على الفكر والتأمل والمتابعة، ويترك للتجربة مهمة التحصيل، يعرف جيدا كيف يختار أسلحته وأدواته عند الإقدام على خوض التجارب الجديدة.. يذاكر.. يقرأ..يراجع.. يناقش، ويكرر دون ملل أو كلل مقرراته، حتى يحفظها عن ظهر قلب، وكأنه تلميذ مقبل على الامتحان الأخير، مرددا داخل نفسه كلمة هاملت الخالدة : أكون أو لا أكون..

لم تكن مسيرته حافلة بالأعمال العظيمة على طول الخط، بل اعتراها بعض المنعطفات التى لم تغير مساره بل كانت دافعا رئيسيا لخطوات أخرى، حاول فيها إصلاح تصحيح المسار.

يوسف شاهين حالة متميزة داخل أقواس مغلقة على جانبيها تلال من الأعمال العظيمة والاستثنائية، ومحاولة كتابة تاريخ السينما دونه؛ يعنى ببساطة رسم حروف دون وضع النقاط عليها، لذلك يعنى اسمه تحديد الكلمات السينمائية ونطقها نطقا صحيحا. فإما أن تحبه لدرجة العشق أو تكرهه لدرجة الحنق، لكن هذا لا يؤثر على قدر الاحترام الذى يتحلى به فى عيون الآخرين، ربما لأنه لا يميل إلى مسك العصا من منتصفها ولا يجيد الرقص على السلالم.. وليس لديه ما يخفيه.. كتاب مفتوح لكن قراءته تستلزم جهدا ومعاناة وصبرا. وكثيرون لم يفلحوا فى قراءته؛ فاتهموه بالجهل واتهمهم هو بالتخلف.

يعلن عن مواقفه السياسية فى «الأرض، والعصفور، والاختيار، وعودة الابن الضال، وجميلة بوحريد»، ويحاكى بالواقع التاريخ فى «الناصر صلاح الدين، ووداعا بونابرت، والمهاجر، والمصير».

الأسود والأحمر لونان حزينان وكئيبان، الأول يشير للحداد والثانى للدم، لكنهما لوناه المفضلان؛ اللذان يوشم بهما كادراته فى

لوحة الوطن، يحفر بأزميله تلك الحروف الغائرة التى لا يمحوها الزمن، ويظل الإنسان فى منتصفها يرصد أيامه وطموحاته، ويفتش داخله عن معان أخرى لم تكتشف، يمتطى طموحه ويمسك بلجام افكاره ليصورها عبر مشاهد مازالت محفورة فى الأذهان.

يحرص يوسف شاهين على إجراء عملية فتح عقل لنفسه وللآخرين، يكشف فيها العيوب، ويحاول جاهدا أن يفك تلك الخيوط التى تتشابك من آن لآخر، ثم يقوم مرة أخرى بإعادة تشبيكها وتربيطها وتعقيدها ويحتفظ لنفسه بخباياها.. يطرح تلك الأسئلة المستعصية والمسكوت عنها، ويبحث عن إجابات مقنعة ترضيه أولا.. يدخل حقول الألغام ليس لإبطال مفعولها وإنما لتفجيرها..

ليس لديه أبعاد او محاذير أو حدود، يقاوم، يشاكس، يعاند، ينفعل، يثور، يهدأ.. يعيش الحياة كما يحلو له أن يعيشها، فنان لا يخضع للرقابة أو التحديد.. يدس الملح فى الجروح، ويقترب من المناطق المحظورة .. لا يخشى الطوفان لأن سدوده العالية تقيه شر الغرق، يدخل المناطق المظلمة ليضئ فيها شموعا لا تطفئها الرياح.. يتدثر من البرد بأغطية حريرية كاشفة، أحيانا يثور عليها وينزعها فيبدو وحيدا، لكن صهيل كاميراته العفية لا يهدأ ولا يستكين..

لم تكن مهمة الفنان فقط التأثير فى محيطه والتعبير عنه بصدق وشفافية، وهى رسالة أصيلة ورائدة ليت الكثيرين يضطلعون بها، وأنما أيضا التأثير فى الثقافات الأخرى ومد جسور التواصل بيننا وبينهم، والعبور من نفق المحلية الضيق عبر قنوات مختلفة لعالم أرحب وبث إبداعاتهم والتعلم من الآخرين، وهذا ما نجح فيه «شاهين» وبلغ فيه قدراً لم يصل إليه أحد من قبل - سينمائيا-. والمدهش فى الأمر أنه مازال يلقى ببذوره فى كل أجوائه الخصبة سواء كانت قريبة أو بعيدة، ويطرح داخل كادراته وجهات نظر شخوصه بمنتهى الأمانة. إن يوسف شاهين حالة مصرية جميلة تستحق أن نفخر بها ■

أدب ونقد

نــــص

فى الصداقة والأصدقاء

قاسم مسعد عليوة

بينما كنا نجوس بين الدروب ، استوقفنا رجلٌ بيدهِ عَريضَةٌ.

تهَيَّبَ الرجلُ مُعلمى فأسلمَ العريضةَ لى ، وقال :

. أسألكما إضافة توقيعيكما إلى هذه العريضة كيما نرفعها إلى الحاكم ليَعْمِل أمره.

بعينيهِ أمرنى مُعلمى أنْ " اقرا وأسمعنى " ، فقرأتُ :

اتى المدينة أبقٌ يَدَّعِى الزُهدَ ، ويخطبُ فى المجالس بما لم نعهده فى خطبائنا .. يقولُ الشعْرَ مِن فوق المنابر ، ويرتاد الحانات .. يرقصُ على صدح الموسيقى ، ويدخل فى أحوال لم نعتدها .. يأكلُ الزبيبَ والفستق واللوز والجوز والكستناء ، ويلتذ بأكل الثوم والكراث والبصل تلذذه بأكل الفاكهة ، فافتتنت به العامةُ والتفَّ حوله حَشدٌ مِن الناس كثيف ... "

عند هذا الحدّ اوقفنى بإشارةٍ مُعلّمى ، وسألَ :

. اوفعل ؟

أجاب الرجلُ :

. وصارَ خطرُه عظيماً.

فعلّت البشاشةُ وجهَ مُعلّمى ، وقال :

. هذا الآبقُ جدير بصداقتى .

مِن فوره اختطفَ الرجلُ العريضةَ وفرّ.

لحممكخ سأل أحدهم مُعلّمى :

. مَنْ اصادق؟

` أجاب :

. مَنْ يغفر زلتكَ ويقبل علتكَ.

لحممكخ قَدِمَ إلى مجلسنا إثنان . أحدُهُما مُحمَرٌ الوجه نافرُ العروق مِن شدةِ الغضب ، والآخرُ شاحبُ البشرةِ منكس الجبين .

جَرَّ الأولُ الثانى خطوتين ووقف وأوقفه أمام مُعلّمى :

. نحن صديقان يا مُعلّم ، لكنه باعنى لعدوى.

فتفرس فيهما هنيهة َحتى تيقنتُ أنه قد سبر تمام غوريهما ، ثم أطرق طويلاً حتى ظننته قد نسى أمرهما ، لكنه حينما رفعَ رأسَه قال :

. غبىٌ مَن يتحالفُ مع العدو ضد الصديق.

دافعَ شاحبُ البشرةِ عن نفسه :

. لكننى ما قابلتُ عَدُوَّ صديقى إلا لتخفيف وطءِ إغاراتِه عليه.

رَدَّ مُعلمّى :

. ولو ..

ثم حول وجهه بما يعنى أنه قد انتهى مِنَ هذه المسألة.

لحنٍ لخ   صار هيجان فى الحى كبير ، فبرزنا من كوةٍ نستطلع ما يجرى ، فإذا بناس كثيرين يهرولون أزواجاً أزواجاً وقد بدا عليهم فزعٌ عظيم ، ومِن آخر الجادة لاح شخص يطاردهم بطلقات

نارية تنقذف مِن رشاش لا يتوقف.

لمّا ارتطم بعضها بحافة الكوةِ دخلنا . مبهوراً بالنجاةِ قلتُ :

. ما الذى يجرى ؟!

لم ينظر إلىَّ ولم يجبنى . فقط قال محدثاً نفسَه :

. صدقَ مَنْ قال : ألفُ صديق قليلٌ ، وعدوٌ واحدٌ كثيرٌ.
ومِن الخارج توالى امتزاج صرخات الصرعى وأصوات الطلقات.

لحين لخ أوقفنى مُعلمّى وسط ميدان فسيح ، كالشمس تفرعت عنه طرقٌ خمس.

فى أولاها رأيتُ عجوزين تتعاكزان على بعضيهما البعض وتمضيان بخطى شديدة البطء لكنها مستمرة ؛ فى الثانيةِ تجاورت طفلتان وانهمكتا فى رسم أشكال وتخطيطات طباشيرية فوق الأسفلت ؛ فى الثالثةِ راحَ ولدان يقودان درّاجتيهما وقد بسطَ كل منهما ذراعاً على كتفِ الآخر ؛ فى الرابعةِ تخاصر مخموران وكلما سقط أحدهما أنهضه الآخر ؛ أما الطريق الخامسة فكان يمشى بها جنديان كتفاً لكتف وساقاً لساق .

نظرَ إلىَّ مُعلمّى ، بعدما لَملَمْتُ طرفى ، نظرة تحضنى على الانتباه إلى ما أوشكتْ شفتاه على النطق به ، ففعلتُ وتلقيتُ ما نطق به بوقارٍ وتؤدة . قال :

. فى كل طريق يلزم صديق.

فأعدتُ النظرَ إلى الطرق الخمس طريقاً طريقاً.

لحن لخ

فى حديقةِ وارفةِ الظلال رأينا ثلةً مِن شبابٍ تشربُ وتمرحُ وفى حالةٍ مِن الانبساطِ عظيمة ، فسألتهم مُعلّمى عن سرِّ انبساطِهم ، وكنتُ أعلمُ أنه يعلمُ إجابة سؤالِه ، وأنه ما أرادَ مِن سؤالِه إلا أنْ يُسمعنى الردَّ بأذنىّ.

انبرى شابٌ :

. نحتفلُ يا مُعلم لأننا لم نحنث ، وحافظنا على عهد الصداقة.

وصار نقرٌ على طبلٍ ونبرٌ على وترٍ ، فطوّحَ مُعلّمى بذراعيه ، وهزَّ جسدَه ، وانخرطَ فى رقص بديع شاركه فيه الشباب وحاولتُ أنْ أحذو حذوهم ، وما زلنا فى رقصنا حتى حضرت الحالة ، وعَمَّ السرور ، وتجمهرَ عددٌ كثيفٌ مِن روادِ الحديقةِ وحراسِها.

لمّا أوقف التعبُ الجميعَ ، كان مُعلّمى الأكثر انتباهاً فشدَّ مِن خرقتِه فوق جسدِه ، وقال مخاطباً المتجمهرين :

. هنيئاً لكم يا أهل هذه المدينة بهؤلاء الأصدقاء.

ثم خاطبَ الثلةَ الفرحةَ اللاهثةَ وقالَ :

. ما أبرّكم يا شباب ، فأنتم تحفظون ما ينبغى أنْ يُحفظ.

ومالَ إليهم وراحَ يحتضنهم شاباً شاباً.

لحتنلخ   فى المنتزه العام مررنا بجوسق يجلس فيه إثنان . الأول ماهقُ البياض خشنُ الملبس ، والثانى داكنُ البشرةِ فى خزٍ وقصب ، وكلامهما يخالف ما هما عليه مِن مودةٍ وانبساطِ حال.

قالَ الأولُ :

. سخاؤكَ سخفٌ ومضيعةُ مال.

وقالَ الثانى :

. وبخلكَ دناءةٌ وصغرُ نفس.

فردَّ الأولُ :

. انتَ غافٍ عن العواقبِ.

وردَّ الثانى :

. وأنتَ قاصرٌ فى الهمةِ.

ادهشنى جمعهما بين الهدوءِ والسكينةِ وما ينطقان به مِن تضاد ، فتريثتُ حتى نبعد ثم قلتُ لمُعلمى :

– علمتنى يا مُعلم أنَّ الخلافَ يُفضى إلى المنازعةِ ، والمنازعة توجبُ المباغضة، فكيف اجتمعَ لهذين الرجلين الضدان .. الخلافُ

والوئام ؟

فربّتَ مُعلّمى علىَّ وقال :

. الصداقة ُجوسقٌ تستظلُ به الأضداد وتستروح.

فتح مُعلّمى باباً شديدَ الضيق لكأنّه الكُوّة ، فإذا بقاعةٍ مُكتظةٍ برجالٍ سُودٍ وسُمرٍ وصُفرٍ وبيض وحُمرٍ ، وبوجهِ كلٍّ منهم مَلاحَة ٌليستْ فى غيره.

جاهدَ مُعلّمى لدخول القاعةِ ، فقلتُ مشفقاً عليه ، ومُستكثراً جهده :

. البابُ ضيقٌ والمكانُ مكتظ ٌ، وما به مِن فسحة لمزيد.

فالتفتَ إلىَّ وقال :

. هذه رَوْضَة ُالصداقةِ ، وما ضاقتْ يوماً عن صديق.

وبحركتين أو ثلاث اندفسَ بينهم ، فيما ظللتُ عندَ عتبةِ البابِ أحَاول ■

قصة

العجوز والحصان

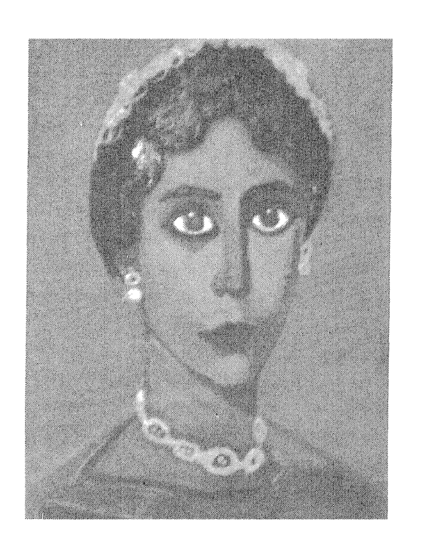
رضا البهات

تحيطها غلالة من الضباب المبقع بأنوية من ضوء أحمر. لمصابيح تتقاطع صفوفها. تقاسى طيلة الليل نزف نورها القليل.. وتقاسى المطر. من القلعة ينحدر مدق، هو مهبط لأقدام آخر النهار. يصلها بتخوم من بيوت وأعشاش طينية، وغيرها شيدت من أى شىء اتيح للبناء. نائمة بدورها فى هذه الساعة من فجر شتائى مفعم بالسكون، إلى أن يشقه شقاً صغير قطار الصبح.

حينئذ يمكن للعين أن تتلمس فى الغبش كهيئة عربة يد، يجرها احدهم جاهداً فى ارتقاء المطلع. أو تلمح أشباحاً تتحرك. متدثرة حتى آذانها والأنوف. تنقل القدم ثقيلاً أو تنزعها نزعاً من الوحل فى دفعة أو اثنتين من أصوات الكحة والبصق. وسط الضباب تتعرف العينان هذين العمودين كما سورتين من الثلج. يطلقهما منخارا حصان عجوز، يكابد مع عربة مثقلة بالأقفاص والأشولة. أمسك الطين بعجلتيها تماماً.

شمخ الحصان وشد قوائمه فلم تتحرك العربة وطقطقت الواحها. فعاد يشد صدره ويحمحم ضارباً بحوافره فى عصبية وعناد وصاحبه العجوز يضرب على كفله. والحصان يحاول ويضرب برأسه إلى الناحيتين فى توتر زائد حتى أوشكت العربة أن تتحرك.. هه.. هه.. يا قوى.. إنما زاد إحدى العجلتين.

مثل قلعة سحرية من قلاع الحواديت، بدت المدينة لقاصدها عبر المطلع فى الفجر.



غرزاً ميل معه العربة بحمولها . فانهال العجوز على خطمه . والحصان يحمحم ضارباً بحوافره مكرراً المحاولة.. هب.. هب، اخذ يصيح العجوز وعلا صوت طقطقة وتكسر . فيما خطف االرجل ذيل جلبابه إلى فمه، وهرع إلى الخلف حيث كانت امراته، لينشبا اقداماً اربعة فى عمق الوحل، ويزقان بعزم أثنين .. كنت أقتربت فخاطبنى من غير أن يلتفت:

- بيدك معانا والله

صرنا ستاً من الأذرع،، ومثلها من الأقدام، ندفع دفعة قوية، فنحركها قليلاً وتئن عجلاتها فى صرير مكتوم .. إلى أن دورناها نصف عجلة .. هه.. وما كدنا نتم دورة واحدة حتى ارتدت بقوة إلى ذات المغرز ، ثم سكن كل شىء.

إنضم إلينا عابر ضخم البنية فأملنا خيراً. صرنا ستة سواعد وكتفاً عريضاً انخفض لتعلق عليه عريش العربة.. هه.. هوب.. وفجأة تركنا العجوز ليهوى على خطم الخصان بقبضته . إنما .. لا حمحمة ولا صهيل .. بل خوار ضعيف موجوع . وقوائم سائبة ترتجف . وفم عن آخره مفتوح يفيض بغرغرة لاهثة كأنما كان يركض فى سباق.

لبث العجوز يدلك صدغى الحصان ورقبته ويغمغم . ثم جثا ليدلك قائمتيه ثم ينظر فى وجهه. حتى ارتعش له الحصان بنفضة ، ضارباً بقوائمه الأربعة. لحظات وشرع بأعمدة منخاريه البيضاء كالثلج لأعلى. وكانت المدينة قد انكشفت قليلاً بهيئة أبراجها والعمائر وزجزاج الأسفلت الصاعد . وانجلى الغبش المعتم إلى غلالة من ضباب زجاجى رقيق وهش.

همنا جميعاً فى نفس واحد وهوب.. زقة قوية وطويلة هب.. هوب.. راح يهتف العجوز الذى انحنى عند زاويتى العجلتين المخلخلتين، يفرق الطين ويدفع بحجرين.. ويدفع ، محتلاً كل قيد انملة تتحركها العجلتان.. هب.. هب.

نهاية حزينة

فى قفزة واحدة كان العجوز الغاضب ينهال على خطم الحصان فى لطم عشوائى، وينط كى تطال لكماته الوجه الذى كان يهرب يميناً وشمالاً. ويقى للجسد المقيد إلى العربة أن ينتفض فى موضوعه . أو يدفع بمؤخرته لأعلى فى رفسات عاجزة . حتى كف العجوز عن ضربه ، وإن راحت تصدر عنه غمغمة وسباب، وبصقة يصوبها بين الحين والحين بين قدميه.

عدنا إلى الزق. وعاد الجصان ليحاول وهو يحمحم . وضرب بقوائمه فى غير توافق. وبعد قليل، ودونما حماس توقف كل شىء . هب العجوز إليه، وتبعناه، والمرأة فى إثرنا تولول.، فإذا الحصان إلى ذراع العربة يميل . لا حمحمة

او صهيل . إنما خوار ضعيف يكابد فى الحصول على بعض انفاس. عيناه مرخيتا الجفون، وعلى جانب فمه تسيل غرغرة دامية . اسرع العجوز بفك رباطه إلى العربة. فلبث الجسد على حاله للخطة.

ثم هوى كتمثال مائل على جانبه فى الوحل. وجعل بخر انفاسه القليل الهش يرق ويرق حتى تلاشى تماماً.

راح العجوز فى ذهول يرفع خطم الحصان ويحدق فيه بعيون مفزعة. ثم تركه ليسقط من بين يديه. وقد كف سيل الرغاوى الحمراء ، وإن بقى منها خيط عالق بين اسنانه الكبيرة ووحل المطلع.

فانتازيا

لما كان الجواد بعد فتياً فقد اشتد صدره. ووثب بصهيل عفى ممتلئ. وقبض شفتيه كاشفاً عن عوارض بيضاء نضيدة ، مطلقاً دفعات متتالية من بخر انفاسه ، أبيض كثيفاً ملفوفاً إلى السماء. وقد انجلت له طبقات العتمة إلى غلالة رقيقة من ضباب الصبح الأزرق . وبدت المدينة عالية غامضة بأبراجها وعمائرها الشاهقة.. مرصوصة إلى جوار لا إلتصاقاً. فأعمال الحصان عافية قوائمه النحيلة. وتطوح عرفه وراح يضرب إلى الجهتين فى بهاء. وإن هى إلا همّة واحدة بصدره، نهضت بالعربة وحمولها الثقال. وانطلق بها على المطلع فى يسر. إلى ان أسلمه المطلع الموحل إلى سواء الأسفلت النظيف.

لحظئذ.. أمكن للسيقان الرفيعة الانطلاق . وصهلت على العجلات المجاوبة ، وكأنما العربة بلا حمولة وبلا شخصين يتربعان فى مقدمها . بيد احدهما مقود رخو لا نفع فيه. فقد كان الجسد الممشوق يركض فى خفة طائشة. مأخوذاً بالمدى الخالى ونعومة الأسفلت . ومن خلفه تعلو ضحكات العجوزين ممزوجة بصرخاتهما العابثة . وهما يميلان ويتشبثان كطفلين فى ارجوحة.

بدا أن الجواد النزق يستمد من صراخهما العافية فيشرع غرته ويخفضها لتعلو وتنزل مع وثباته الرشيقة . ومع الدق المنتظم لتتابع حوافره الأربعة. فائتاً أعمدة منخاريه البيضاء فوق شمخة ذيله البهى. مستطيباً نسمات الصبح المرذذة . غير أن زلقة حافر .. زلقة واحدة، لم تخطر بهذا الرأس الفتى الطائش، الذى أسكرته عافيته ، وسحر المدينة.

معطف قديم



فكت المرأة وثاق الحصان إلى العربة. وقادته إلى مربطه تحت السقيفة.

حيث أفرغت له عليقة فى المزود وملأت دلو الماء، فجعل الحصان ينقل بينهما بوزه. فليقم ويعطس بشهية من انكهة لف البلاد طيلة النهار . ثم كف فجأة ناصباً رقبته ومباعداً ما بين حافريه .. لحظات من السكون ثم أخذته رعشة دفع على إثرها بخرطوم من البول. ظل يثقب به الأرض. ويتشتش رشاشاً فائراً تتطاير منه الأبخرة.

«يخيبك بهيم» قالت لنفسها وهى تبتسم وتشمر ذراعيها وتحشر الجلباب فى تكة السروال وتلم شعرها هاتفة بشخص بعيد:

– حط ياولدى الخرطوم ، وافتح المية.

استسلم الحصان تحت مسحات راحيتها المبللتين وهما ترطبانه فى البدء. قبل أن تصوب الخرطوم وتعمل فى بدنه حكاً وتدليكاً بحواية من القش المرغى بالصابون . ظلت تميل وتنحنى ، وتشب ، وتنظر إلى عضله القوى النافر .. بينما دلق الماء ينسرب فى نهيرات رفيعة رائقة لا أثر فيها لوسخ..

«آه .. امطرت علينا اليوم نوبتين فى بلاد الله» .. حدثت نفسها وهى تكسح الرغوة بسيف يدها وتعيد توجيه الماء . الذى كان بعضه يتبدد إلى غلالة من بخار لدى سقوطه على الجسد المستسلم.

بينما كانت تهرب بعينيها عن اختلاج عضله، ورعش قوائمه.. وهو يحمحم ويرتجف مستطيباً الماء. وتنقبض فتحتا أنفه وتتسعان مطلقتين أنفاساً تلفح ذراعيها ورقبتها كبوخ النار.

ظلت تدور حوله وتلغوس فى بركة الماء والوحل . وتعمل كل عافية ذراعيها مع الجسد المستسلم فى تواتر، ظهر فى انتفاض عضلاته التى أوشكت أن تتناثر . وفى امتلاء عروقه الغليظة وانتصاب موجة عرفه الناعمة تهتز مع صهيله الخافت.

اضطربت المراة وثقل ذراعاها وتهدل شعرها. ونال منها الفتور والإعياء . وجعلت تصب الماء فيصيب الهواء دون الجسد الذى راح فى رجفات محمومة ينفض بها أثر الحموم . ممطراً المراة بوابل من الرذاذ.

اعتصرت المراة ذيل الجلباب بيدين مرتعشتين. واتجهت إلى قلب الدار المظلمة . قاصدة موضوعاً معيناً فى الحائط . شجب إليه معطف رجالى داكن قديم . لتدخل فيه بأعضائها التى ثلجتها برودة الماء وهى تتمتم ■



جلســـــــاء

ربيعة جلطي
(الجزائر)

تحت شــرفــتــي ،
ليل..
يميل بأغصانه على الطرقات.
يمد أذرعا فوق المصابيح،
ويدغدغ النجوم.
يراوغ الظلمة عن نفسها،
ويعصر خموره في أغنية..

تحت شرفتي،
مقعدان من حجر.

دونهما،
أغلقا باب النعاس،
أشرعا سماءهما للسهر.
يضحكان ،
حتى انفراج السرة منهما.
يتغامزان،
يتأففان ،

يحوقلان ،
يبسملان،
أسرار الجلساء يوشوشان،
وأمورا غريبة في البشر
وأطراف الحديث

يتجاذبان :
عن دلال البنات،
ومكر الذكور،
عن اقتصاد السوق،
عن دموع العشاق،
عن الديانات،
عن هول الحروب،
عن غلاء المهور،
عن الغربة،
عن أسرار العادة،
عن الدسائس،
عن الماكياج،
عن المظاهرات ،
عن الجنون،
عن القنابل الذكية،
عن وباء التجاعيد،
عن طاولات الحوار المستدير،
عن الانتحار،
عن الديمقراطية،
عن الفيزا ،
عن التاريخ،
عن حبوب منع الحمل،
عن الجغرافيا،



عن الضجر،
عن إلى آخره ،
وعن إلى آخره،
وعن إلى آخره..

تحت شرفتي،
المقعدان اللئيمان ،
المقعدان الحكيمان،
يفتحان باب النوم ،
يتثاءبان،
والله الكريم يحمدان،
على انهما من حجر.!!

شعر

الحال من بعضه

جمال عدوى

زيك أنا:
محشى قلق بفراغ،
ومتكتف بحبل الحيرة..
مش قادر افك!
عمال أعيد وأزيد واعك..
فى سكة سكة!
يوماتى بتحدف خطوتى للريح،
وبقساوة تزيح..
بصة يقين قلبى على جمر..
أنجداب الشك»
وترك:
جوايا بيضة حلمى
فيتعذب الكتكوت!
وبعدين تفوت..
على كن صوتى اللى ضارب فى السما
تدهس نداه!!
ترسمنى فوق لوحة سكاتى آه..
جاية من آخر حدود الحيرة خوف!
زيك أنا:
مبلى بداء الدندنة والشوف

ملضوم فى بكرة،
ولاضم يومى فى عيون اللى جاى
محبة× محبة× محبة بإيدى!
زيك أنا:
عطشان رواقة وهنا،
ومنايا وعيدى..
لحظة مجى الطلق لولادة قصيدة
تفرشنى قدامى بوضوح
أتهجى نفسى
القانى أحسن بسمة بتخربش
سكون الليل..
زغاريد وضحك ، وغناء صريح!
صحيح:
قلبى قليل الحيلة - لكن - ..
مش قليل الحيل!
زيك أنا: كافى ماجور الصبر على همى،
وكامر عليه!
عايم وغرقان..
دايماً فى قولة ليه:
كل ما أحدف حجر الحظ..
لأجل أجيبة «قليبو»..
يطلع طيش!؟!
عايز تقولى..
إن ....
....
.......!؟
ما تقوليش!!
اللى بيجرى فى بالك شايفه
جوه عينيك من خرم الشيش
.. فأحسن لك، وأحسن لى
(سكيتى!!)
نلم الدور وما نحكيش!!



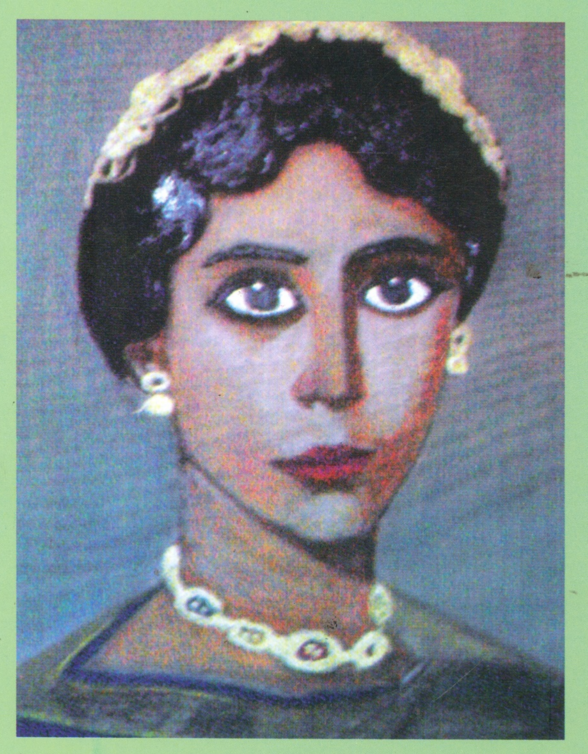
المبدع ماهر شفيق فريد

ماجد يوسف

والمبدع بحق، إذا فهمنا الإبداع على أنه جوهر وروح كلية، وحس مرهف، وبصيرة نافذة.. هو قد ينكر ذلك بما عرف عنه من تواضع جم، ويقول لك.. ربما أنه حاول أن يكون شاعرا .. ولم يستمر، أو حاول أن يكون قاصا - ونجح نجاحا لافتاً بالفعل - ولم يواصل .. ولكننى عند حديثى عن ماهر شفيق فريد والإبداع، أراه مبدعا كبيرا بمعنى أكبر وبفهم أعمق من تلك الإشارات (القواعدية)، والإحالات المبرمجة على أشكال وصيغ واطر مستقرة ومتعارف عليها.. ماهر شفيق فريد حينما تقرأ له أى شىء.. فى عرض كتاب، فى نقد شاعر ، فى تناول روائى، فى الحديث عن شخصية أوعلم عربى أو أجنبى .. يمتلك بمنظاره ومنظوره وزاوية رؤيته وقدرته الصياغية الفذة على بلورة فكرية بلا زيادة ،ولا نقصان .. هذه الروح المبدعة فى جوهرها، المبتكرة والمجددة فى قراءتها، حتى لتبدو لك.. الشخصية التى يتحدث عنها، أو الرواية التى يقرأها أو الشاعر الذى يتناوله.. فى ثوب جديد تماما، وفى حلة مغايرة، وفى ضوء غامر لافت لم تعهده ولم يلفتك من قبل.. وهذا هو ما أعنيه بالكتابة المبدعة ، وبالروح المبدعة .. ثم أن ماهر شفيق فريد - عادة - لا يحكم إلا ذائقته .. ولكن يالها من ذائقة تلك التى أشربت كل هذه الثقافات ، وقرأت كل هذه القراءات ، واستوعبت كل هذه الفلسفات على مستوى الدنيا.. أن حكم هذه الذائقة يمتلك بصحة البصيرة وصواب الحدس، وإرهاف الروح .. ما يفوق بقواعد النقد ومناهجه ومدارسه وإجراءاته الحديدية أحيانا، وهى مدرسة كبيرة - أقصد أصحاب الذائقة المرهفة المثقفة - من أعلامها يحيى حقى وإدوار الخراط ورجاء النقاش وماهر شفيق فريد.. هل أحدثكم عن عربية ماهر .. المتمكنة ، القادرة، المبدعة.. التى ضربت فى التراث العربى بعمق لافت، وأطلت بحساسية لا تقل عمقا - على العصر وثقافته شرقا وغربا. ومن ثم أصبح لدينا فى عصرنا وجيلنا علم من كثيبة طه حسين والحكيم ويحى حقى والخراط.. إلخ، أشرب الثقافتين، وزاوج - بل لعل الأكثر دقة - مازج بين روحيهما ليخرج لنا هذا القوام الفريد للغة عربية وأسلوب عربى جديد وأصيل فى الوقت نفسه، يقفز بنا إلى قلب العصر وإيقاعه وروحه الوثابة المتطورة .. دون أن يخسر شيئاً من أصالته وتراثه وجوهره وإرثه التليد..

أما من ناحية الموضوع ، فماهر شفيق فريد .. هو هذا المحقق المدقق (المنقنق) الذى لا يترك شاردة ولا واردة إلا أحصاها ، ولا صغيرة، ولا كبيرة إلا أرساها. وقد يظن بهذا الجهد أنه تبديد للوقت عندما لا يستحق، واستنفاذ للطاقة فيما لا يفيد، ولكن العكس هو الصحيح تماما.. فهذا التدقيق فى التحقيق علامة إتقان وبرهان إمعان، وعنوان علم ودرس وإمكان، فما البناء الكبير إلا مجموعة من اللبنات المتراصة ، وفساد إحداها قد يضر بالبناء كله. وإذا كانت المقدمات الصغيرة هى الطريق إلى النتائج الكبيرة، فلا يمكن إغفال هذه المعطيات الصغيرة الجزئية المتناثرة لحساب النتيجة الكلية التى قد يظن بها الظنون فى مدى جداراتها ومصداقيتها إذا لم نعن بتمحيص تلك التفاصيل الصغيرة التى مهدت لهذه الحقيقة الكبرى الطريق.. وصنعته لها - أريد أن استطرد ، وتحاصرنى باستمرار المساحات المحددة والمحدودة.. فى البيت، والمكتب، و«ركن السيارة»! المهم .. فى السنوات الأخيرة القريبة أتحفنا ماهر بمجموعة من أعماله الجديدة.. «لآلئ الإبداع» ، «دع الخيال يهيم»، «النوافذ السحرية» «ممالك الذهب» و«نافورة اللهيب» .. وغيرها .. إن قراءة هذه الأعمال هى المتعة المصفاة، والبهجة العقلية الرائعة، والسعادة الروحية الغامرة، والفرح الخالص.. تحملك على بساط الريح عبر العصور ومن الشرق إلى الغرب وما بينهما .. فى نظر لا يقيم حدودا مفتعلة بين جواهر الإبداع الإنسانى فى كل مكان، وإنما الحكمة والجمال وبهجة المعرفة ضالته أنى وجدها .. تحية لماهر شفيق فريد على هذا الوجود الرائع فى حياتنا الثقافية البائسة عادة!.. وبالقطع فوجود ماهر شفيق فريد - بعمله وجهده وقلمه المستنير المنير - فى القلب من هذه الحياة الثقافية المصرية، يجعلها أقل بؤسا وتعاسة..

نعم .. أنا أحب هذا الرجل.. المتفرغ للعلم، والمتجرد للأدب، والمعتزل للمجتمع، والمنبرى للثقافة، والمشغول بالتأصيل، والمعتكف للقراءة والمتابعة (عمر بحاله)



فرح أنطون: كم من حيّة تحت التراب

دمشق - فى الرواية العربية

الأمل للطباعة والنشر رقم الإيداع ٧٥١٢ / ٩٢ «الثمن: ٣ جنيهات»